Zur Metrik

der

Schweizerischen Volks- und Kinderreime.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen philosophischen Fakultät der Universität Basel

vorgelegt

von

Karl Emil Reinle

aus Basel.

Basel

Druck von M. Werner-Riehm, Kanonengasse 32

1894.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543921_0019

Zur Metrik

der

Schweizerischen Volks- und Kinderreime.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Hohen philosophischen Fakultät der Universität Basel

vorgelegt

von

Karl Emil Reinle

aus Basel.

Basel

Druck von M. Werner-Riehm, Kanonengasse 32

1894.

Einleitung.

Vorliegende Arbeit will in einem ersten Teile die Metrik d. h. Reim, Vers- und Strophenbau der schweizerischen Volks- und Kinderreime behandeln, um sich dann in einem zweiten Teile kurz mit den allgemeinen Fragen über Sprache, Poesie und Rhythmus zu beschäftigen, soweit diese für das behandelte Thema von Wichtigkeit sind.

Unter „Volks- und Kinderreimen" fassen wir all die kleinen, wilden, oft etwas dornigen Blüten einer durchaus noch ursprünglichen Poesie zusammen, wie wir sie in den zahlreichen Tanzliedchen, Necksprüchen, Gassenhauern, Marschliedern u. a.[1]) und in unsern alten mundartlichen Kinderliedern besitzen — die Poesie der Gasse und der Kinderstube, die Volkspoesie im eigentlichsten Sinne.

Volks- und Kinderreime immer scharf von einander zu trennen ist unmöglich; viele Liedchen und Sprüche gehören beiden Gattungen zugleich an; oft ist auch der Unterschied zwischen Volks- und Kinderreim bloss ein zeitlicher: manches

[1]) Vom Volke selbst werden diese Liedchen und Sprüche sehr verschieden benannt: Schelmelied, Fauzeliedli, Tratzlied, Stobertelied, Lumpeliedli, Gsätzli u. a.; sie sind (vgl. L. Tobler, Schweizerische Volkslieder, 2 Bde. Frauenfeld 1882—84 I CXLV) die modernen Formen der alten Buolliedlein und wohl auch der winiliod des Mittelalters.

jetzt nur noch im Kindermunde lebende Liedchen trägt noch deutlich den Stempel des alten Volksliedes, des Frühlingsreigens, der Ballade.

Von der metrischen Untersuchung wurden ausgeschlossen alle die Lieder, die in Sprache oder Form der Kunstpoesie sich nähern, so die historischen Volkslieder; unberücksichtigt blieben natürlich auch jene modernen Kinderlieder, die von Pädagogen und Geistlichen in Mundart und in Schriftsprache gedichtet, durch Schule und Kindergarten verbreitet werden, und die — oft unglaublich süsslich und unkindlich — unsere alten, packenden, realistischen Verschen verdrängen sollen.[1])

Über den *Inhalt* der schweizerischen Kinderlieder hat Rochholz[2]) ein wertvolles, wenn auch jetzt besonders hinsichtlich der Mythologie etwas veraltetes Buch geschrieben. — Auf die Bedeutung der *metrischen Formen* der Kinderlieder im allgemeinen hat wohl zuerst R. Hildebrand in mehrern Aufsätzen[3]) aufmerksam gemacht. Als Beweise für ihre metrischen Systeme haben die Kinderlieder auch gelegentlich Ed. Sievers[4]) und Möller[5]) verwendet. A. Heusler[6]) hat zuerst speciell die Metrik der alemannischen Kinderlieder etwas eingehender behandelt.

---

[1]) Beispiele solcher Fröbelscher Kindergartenpoesie siehe in der anziehenden Abhandlung von B. Hartmann, Das volkstümliche deutsche Kinderlied. Annaberg 1885, S. 24 und 32.

[2]) E. L. Rochholz, Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz. Leipzig 1857.

[3]) Erschienen in Z. f. d. d. Unterricht 2, 457 ff.; 3, 1 ff.; 6, 104 ff.; 7, 1 ff.; teilweise abgedruckt in Gesammelte Aufsätze und Vorträge. Leipzig 1890.

[4]) P. B. B. XIII.

[5]) Zur ahd. Alliterationspoesie. Kiel 1888.

[6]) Zur Gesch. d. altd. Verskunst, Breslau 1891; z. B. S. 44 f. — Über german. Versbau. Berlin 1894. — Siehe auch Winteler, Kerenzer Mundart. Leipzig 1876, S. 214.

Das Material zur vorliegenden metrischen Untersuchung lieferten hauptsächlich eigene Sammlungen. Ausserdem wurden benützt: Schweizerisches Idiotikon. Bearbeitet von F. Staub, L. Tobler u. a. 1.—24. Lieferung. 1881—93. — Rochholz a. a. o. — J. M. Firmenich, Germaniens Völkerstimmen, 3 Bde. Berlin 1843—54. — Des Knaben Wunderhorn. (Nach der Originalausgabe Heidelberg 1806—8, neu herausgegeben von Fr. Bremer, Leipzig 1892). — Karl Simrock, Das deutsche Kinderbuch. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1857. — R. Brandstetter, Die Zischlaute der Mundart von Beromünster. Einsiedeln 1883. — Albert Brenner, Baslerische Kinder- und Volksreime. Basel 1857. — Val. Bühler, Davos in seinem Walserdialekt. Heidelberg 1870. — J. Jos. Schild, Der Grossätti aus dem Leberberg. 1. Aufl. Solothurn 1863. 2. Aufl. Burgdorf 1881—82. — J. Staub, Kinderbüchlein. St. Gallen. — Schweizerisches Liederbuch. Aarau 1828. — O. Sutermeister, Die schweizerischen Sprichwörter. Aarau 1869. — L. Tobler a. a. o. — T. Tobler, Appenzellischer Sprachschatz, Zürich 1837. — Der Unoth. Jahrgang 1868, Heft 1 und 3. Kinderreime aus Schaffhausen. — J. Winteler, Die Kerenzer Mundart des Kantons Glarus. Leipzig 1876. — J. R. Wyss, Schweizer Kühreigen nnd Volkslieder. Bern 1818.

Die Parallelverse und Varianten aus andern deutschen Mundarten zu den hier angeführten schweizerischen Reimen beizuziehen behalte ich mir für eine spätere Arbeit vor, die auch Stilistik und Melodie dieser Lieder behandeln soll. In Bezug auf die Metrik jener nicht alemannischen mundartlichen Reime [1]) ist übrigens, soweit ein ausserhalb der betreffenden Mundarten Stehender es beurteilen kann, eine sehr

[1]) Vgl. die Volksliedersammlungen der einzelnen Landschaften in Pauls Grundriss II, S. 768 ff.

weit gehende Übereinstimmung mit unserer schweizerischen Volks- und Kinderpoesie festzustellen. Ich musste davon absehen, die Übereinstimmung bis ins Einzelne durch Beispiele aus den vielen andersmundartlichen Sammlungen zu beweisen; dagegen konnte ich es mir nicht versagen, jeweilen am Fusse der Seite mir durch den Vortrag bekannte metrische Parallelen aus der Kinder- und Volkspoesie anderer europäischer Sprachen anzuführen, so z. B. durchaus nicht silbenzählende, sondern accentuierende Verse aus dem Französischen, Italienischen, Englischen u. s. w.

Transskription.

Die Transskription der meist aus Luzern und Umgebung stammenden Beispiele ist so gehalten, dass sie dem gesprochenen Laute möglichst nahe kommt, ohne doch dem Auge allzu ungewohnte Schriftbilder zuzumuten.

Die Länge (oft auch Gemination eines Konsonanten) ist durch Fettdruck des Vokales resp. Konsonanten angezeigt; Kürze bleibt unbezeichnet. Die feineren Schattierungen der Quantität und der Qualität (z. B. die verschiedenen Abstufungen des e) bleiben unberücksichtigt.

Von den Sandhierscheinungen wurden ebenfalls nur die auffallendsten dargestellt.

Aus gedruckten Sammlungen entnommene Beispiele wurden in ihrer dortigen Transskription belassen.

i bedeutet reinen i-Laut; meist in Wörtern mit altem langem i, nhd. ei: Gige, bisse, Pfil, Meitli.

i und *e* sind gleichlautend als geschlossenes e; *i* in Wörtern mit altem kurzem i: v*i*l (viel), Schm*i*d, *i*sch (ist). *e* als Länge vorkommend in Wörtern mit altem, langem e: *e*hr, *e*rbe, *e*big (ewig).

e = offenes e in betonter Silbe, aus altem umgelautetem a: Bett, Red (Rede), hed (hat) wermer (wärmer); in unbetonter Silbe zwischen æ und œ liegender Laut; bezeichnet hier auch das absorbierte und reduzierte e: z*e*ttere, Bode, Vögeli.

ę und æ sind gleichlautend, breiter als das nhd. æ, etwa das englische low-front-wide in catch, valley; ę z. B. in Wörtern mit kurzem altem e: lębe, gęrn, æ aus altem umgelauteten a: træge (tragen), Fæhri, Zwächele (mhd. twehele), Schätzeli.

a = ziemlich reines a.

o = offen; wenn kurz, aus altem kurzem o: Bott (Bote), Ross, Ofe; wenn lang, aus altem langem a: schl**o**fe (schlafen), **O**big (Abend), st**o** (stehen), f**o** (fangen), g**o** (gehen) u. s. w.

o und *u* = gleichlautend, geschlossenes o; o nur als Länge vorkommend in Wörtern mit altem langem o (u. a): *o*hr, t*o*d, n*o*ch (nahe); *u* in Wörtern mit altem, kurzem u: H*u*nd, Ch*u*st (Geschmack, gustus), L*u*g (Lüge), St*u*be.

u = reines u, altes langes u (nhd. au) Mus, use (hinaus) f**u**le (faulen).

ü in Wörtern mit altem iu (nhd. eu) und als umgelautetes u (nhd. äu): st**ü**re (steuern), f**ü**r (fiur), M**ü**s (Mäuse).

ü und *ö* lauten gleich, = geschlossenes ö; Umlaute von *u* und *o*: H*ü*nd (Hunde), Sch*ü*tz (Schüsse), Z*ü*ri

(Turicum), N*ö*chi (Nähe), t*ö*de (töten); auch aus urspr. i: w*üs*se (wissen) u. s. w.

ö = offen, meist Umlaut von o: Rösser (Rosse); auch aus e od. i: Schwöster (Schwester) u. a.

Übersicht der Vokale im Vergleich zu neuhochdeutsch.

Aussprache:

i = i in ich, Stirne.
i und *e* = e in sehr, ewig.
e = e in Feld, selbst; Kinder, Unverstand.
e und æ = engl. low-front-wide æ in catch.
a = a in Rad, Wasser.
o = o in offen, Rolle.
o und *u* = o in Rohr, Brot.
u = u in Uhr, suchen.
ü = ü in Thüre, Füllen.
ü und *ö* = ö in Römer, töten.
ö = ö in Schlösser, löschen.

ei leitet als *e*i = äi.

eu = öü.

b d g und p t gg (= bb dd gg) sind stimmlose Verschlusslaute.

ch im Anlaute für nhd. k stehend ist die alemannische harte gutturale spirans.

s = sch, in Gemination und vor Konsonanten.

ng = nasaliertes n.

ngg entspricht dem nordd. ng.

k lautet als kch; l nähert sich oft dem u.

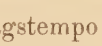
Die auch dem neuhochdeutsch geläufige Verdopplung der Lenis (nn = n̄) nach stark betontem kurzem Vokal wurde nicht durchgängig bezeichnet. (Winteler S. 142 f.)

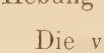
I. Teil: Rhythmus, Reim, Vers- und Strophenbau der schweizerischen Volks- und Kinderreime.

A. Der Rhythmus der schweizerischen Volks- und Kinderreime.

I. Der vierhebige Kurzvers.

Allgemeines.

Die gebräuchlichste Vortragsart der Volks- und Kinderreime ist rhythmisch streng, taktierend, d. h. die Hebungen, Ikten des Verses folgen sich in gleichen Zeitabständen; der taktierende Vortrag beherrscht vor allem die mit Gesang, Musik, Tanz, Schreiten verbundene Poesie; sein Takt ist der gerade, seine rhythmische Grundform der vierhebige Kurzvers, dessen Ikten sich in zwei fallende Kola von je zwei Hebungen gliedern, in Notenwerten dargestellt, die dem gewohnten Vortragstempo entsprechen: 

Es sei gleich hier bemerkt, dass sehr oft an Stelle der 4. Hebung eine Pause tritt: 

Die von jeder ursprünglichen, besonders aber von der germanischen Poesie verlangte Übereinstimmung zwischen Versaccent einerseits und Wort- und Satzaccent anderseits wird, was Wortaccent, Wortbetonung betrifft, beim schweizerischen

Volks- und Kinderreime in strengster Weise durchgeführt. Hingegen wird die Regel, dass die beiden Hauptthebungen 1 und 3 des Kurzverses auf Wörter von stärkerm logischem Tone fallen als die beiden Nebenhebungen 2 und 4, hie und da durchbrochen. Es findet dies übrigens meist nur im 1. Kolon statt, indem hier der Satzaccent dem zweiten Iktus ein logisches Übergewicht über den ersten gibt: ˋ ˊ | ˋ ˊ

ìro sáro ríhtùn

's ìsch es Méiteli z'Sólethùrn (Text 1).

das nìmmt mi gár nìd Wűndèr (Text 2).

si màg e strécke, wí si wìll (Text 3).

Andere Betonungen, z. B. ein logisches Überwiegen des zweiten und des vierten Iktus: ˋ ˊ | ˋ ˊ Typus B, sind selten.

× – | × – ùntar hériùn twém

es stòd es Büebli à der Wánd

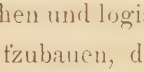
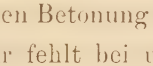
und hèd es Glöggli ì der Hánd (Text 4).

nìd es chlís und nìd es grósses (Text 5).

Beispiele für andere Typen sind kaum zu finden, hauptsächlich weil in der Regel unsere Poesie einem zweisilbigen Worte nur dann zwei Hebungen gestattet, wenn die zweite Hauptthebung des Verses seine erste Silbe trifft (beim sogen. klingenden Ausgang). Verse wie Hiltibrantes sunu oder cheisuringa gitan könnten nur dreihebig gelesen werden.

(Siehe darüber R. Kögel, Geschichte der deutschen Litteratur bis zum Ausgange des Mittelalters. Strassburg 1894. I. S. 288m—316.)

Alle die angeführten Abweichungen von dem dipodischen fallenden Schema (Typus A) sind jedoch der Ungewandtheit des Dichters und nicht einer bewussten Kunstübung zuzuschreiben: beim Vortrage — und hier allein liegt die Ent-

scheidung — werden diese logischen Accente stets vernachlässigt. Ohr und Bewusstsein des Volkes kennen nur die dipodischen Formen  und  , unsere Volkspoesie hat also die verschiedenen Typen, die man für die ältere germanische Poesie aufstellt, nicht, während sie doch anderseits sehr viele Charakteristika jener Dichtung besitzt. Wort- und Satzaccent und Versrhythmus sind eben zwei so verschiedene Elemente, dass besonders bei unentwickelter Technik leicht das eine durch das andere beinträchtigt wird; eine streng rhythmische, taktierende Poesie, wie wir sie in unsern vierhebigen Kurzversen haben, wird unbedingt hie und da die Prosasatzbetonung verletzen. Solche Abweichungen aber von dem stets erstrebten dipodischen Grundschema zu besonderen Typen zu machen, auf den feinen Abstufungen der grammatischen und logischen Betonung komplizierte metrische Schemata aufzubauen, dafür fehlt bei unserer Volks- und Kinderpoesie jede Berechtigung.

Während also der Vortrag unserer Reime nicht selten die Gesetze des Satzaccentes verletzt, werden anderseits, wie schon bemerkt, Wortbetonung und quantitativer Wert der einzelnen Silben in strengster, konsequentester Weise beobachtet. Es wird dies besonders durch eine grosse Freiheit in der Zahl und Behandlung der Senkungen ermöglicht, eine Freiheit, die zugleich wieder dem gleichförmig dipodischen Schema grosse Beweglichkeit und Leben verleiht.

Die echt schweizerischen Lieder und Reime werden mit ganz wenig Ausnahmen geradtaktig, in $^2/_1$ und $^4/_4$ Takten gesungen und gesprochen; die nicht seltenen schnadahüpflartigen Lieder verdanken ihren $^3/_8$ und $^6/_8$ Takt beinahe stets verhältnismässig neuen Ländler- und Walzermelodien, zu denen dann Worte gedichtet wurden; oft verrät noch die Sprache

dieser Tanzlieder deutlich österreichische oder schwäbisch-bairische Herkunft. Sie wurden gleichwohl zur metrischen Untersuchung beigezogen, da gewisse Gesetze und Formen der geradtaktigen Poesie auch auf sie Anwendung finden.

Der Auftakt.

Die Verwendung des Auftaktes ist völlig frei und wechselt sehr oft in den verschiedenen Zeilen eines und desselben Gedichtes.

Die meisten Auftakte sind einsilbig; schon zweisilbige sind selten; sie kommen vorzugsweise in den oben erwähnten Tanzliedchen in $^3/_8$ Takt vor; dreisilbige Auftakte sind kaum zu finden.

Der Auftakt tritt nach allen Arten des Versausganges ein; eine gesetzmässige Einwirkung z. B. des klingenden oder vollen Ausganges (s. u.) auf den folgenden Auftakt ist nicht zu bemerken.

Auftakt verkürzt die Dauer der vorhergehenden vierten Hebung, resp. der diese vertretenden Pause um ein Achtel:

sind bedi mini G'vatterlüt,

versprechid vil und gäm-mer nüd.
(geben mir nichts, s. Text 6).

Spring dù | drús, (r) du

álti Gùggersmús (s. Text 7).

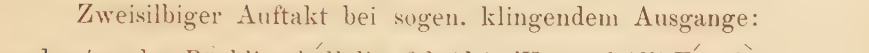
Ebenfalls nur um ein Achtel wird in der Regel die vorhergehende vierte Hebung (resp. Pause) verkürzt, wenn der Auftakt zweisilbig ist:

Tánz, Chìndli, tánz (r), dini

Schüeli sind no gánz (s. Text 8).

oder:

i légg em dè-n-es Trícheli à *a*nd(*a*mp)verchaúf es fǜr e Chúe (r).

 (s. Text 127).

Zweisilbiger Auftakt bei sogen. klingendem Ausgange:

*a*nd wénn das Büebli schällelèt, fahrid | z'Hímmel àlli Éngeli.

(s. Text 4).

Die zwei Kola des vierhebigen Kurzverses.

a. Geradtaktige Formen des ersten Kolons.

1. Die häufigste der verschiedenen Formen des ersten Kolons ist regelmässiger Wechsel von einsilbiger Hebung und einsilbiger Senkung:

oder mit Auftakt:

---

ad 1. Bei den volkstümlichen vierhebigen Kurzversen des englischen, französischen u. s. w. ist die Accentuierung der vier Hebungen schwächer und gleichförmiger, unser dipodisch fallendes Schema wird meist zu resp. . Im italienischen und spanischen verlangt die logische Betonung sehr oft ein Hervorheben von 2 und 4 (Typus B).

Viersilbigkeit des ersten Kolons ist bei den vierhebigen Kurzversen der französischen, englischen, italienischen, spanischen Volks- und Kinderpoesie die Regel; im französischen wird sie, wenn auch oft nur für das Auge leicht durch willkürliches Klingenlassen oder Unterdrücken der stummen und der unbetonten e erreicht:

ma p'tít' fillétt', c'est | d'main ta fête (Scheffler I S. 257).

franz. réntrez dáns la | danse
joli rosier (s. Text 10).

engl. Tóm he wás a | piper's son,
he learned to play, when | he was young (s. Text 11).

italien. Panígaróla | ven abbass,
té daró el | pan e latt (s. Text 12).

rhætoroman. Chalánda Márs, cha- | land'Avrigl,
laschḗ las váschias | our d'nuilg (s. Text 13).

span. la cámpanéta | la ninch ninch
quí la tróva | ja la tinch (s. Text 14).

z. B. in

Síde dàs i | g'wibet ha,
há-n-i längi | Ziti,
's Béttli vòll und | 's Wiegli voll,
und niene ha-n-i | d'Witi. (Text 9).

Oder in

Uési Mùetter | Schwigeri
héd e lànge | Hals,
si mág e strècke, | wi si will,
so g'séhd si dòch nid | alls. (Text 3).

Reime, deren erste Kola *durchgehend* solche zweisilbigen Füsse aufweisen, sind nicht allzu häufig (siehe noch Texte 6; 9; 76; 80 u. a.).

In der Hebung stehen hier kurze wie natura oder positione lange Silben; die Senkungen fallen in der Regel auf kurze Silben.

Auflösungen von 1.

2. |

Ánne Bäbeli, | läpf d'r Fuess (s. Text 15).
es chónnd e Chàtz dure | Schärme-n ab (s. Text 16).
wenn d'Méitja pfìfa und | d'Henna chrea (s. Text 17).
séll go Jòggeli | bisse (s. Text 25).

---

ad 2. Erweiterungen des viersilbigen Schema's sind im französ., ital. u. s. w. selten; weniger ist dies im engl. der Fall.

Óld Ring Cóle was a | merry old soul (s. Text 18).
stóle a píg and a- | way did run (s. Text 19).
italien. per óna grána de | fòrmentòn (s. Text 20).
lá madóna ra | va pir fiù (s. Text 21).
provenz. faú plumár lo gal- | lino (s. Text 22).

Auf die Nebenhebung fallen hier drei Silben, von denen die erste *lang* ist; die zwei andern sind kurz.

3.

Hésch *i*m Schèmeli | Haber ggä (gegeben) (s. Text 23).
z'esse chönet-er | m*i*t ech nä (nehmen) (s. Text 24).
séll go Chnèbeli | brönne (s. Text 25).
und zóbid wìder is | hüsli (s. Text 45).

Auf die Nebenhebung fallen hier drei Silben, von denen die erste *kurz* ist.

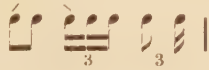
4.

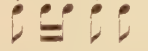
súri Òepfeli *u*nd | längi St*i*l dra (s. Text 29).
do sínd die güete guete | Berrli g'falle (s. Text 25).
i lóss si grüesse dur e | höchi Tanne (s. Text 30).

Auf die Nebenhebung fallen vier meist kurze Silben.

Mehr wie vier Silben auf der Nebenhebung sind sehr selten:

z'trínke wìll ech vo's H*e*re | Br*u*nne gä (s. Text 24).

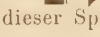
ergäbe etwa ein Schema 

5. 

Hánselimà hed | Höseli a *u*nd
s'Degeli *u*f der | Site (s. Text 31).

---

ad 3. franz. qu'y á-t-il pármi ces | gens (s. Text 26).
engl. Táffy wás'nt at | home (s. Text 27).
italien. e nón mi láscia mai | far l'amor (s. Text 28).

In den romanischen Sprachen werden  und leicht zu , der gebräuchlichsten Taktfüllung dieser Sprachen.

ad 5. engl. and he cáll'd for his fìdlers | three (s. Text 18).
was óver the hílls and | far away (s. Text 11).
span. lo fálsos que són los | hombres (s. Text 32).

éis wo-n i chà i | P*u*mper st*o*sse (s. Text 5).
'sG*ü*ggeli *ù*f em | M*i*st (s. Text 112).
so sött a ma nà den | Hals umdreha (s. Text 17).

Auf die Hauptthebung fallen drei Silben, von denen die erste natura oder positione lang ist.

6.

Chnébeli wìll n*i*d | H*ü*ndeli schlage (s. Text 25).
s*o* máched (p) mer ch*e*ris- | *u*m (s. Text 33).
der Dódeli chùnt se | flohne (s. Text 34).

Die erste der drei auf die Hauptthebung fallenden Silben ist kurz.

7.

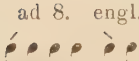
potz Schóck Milliòne, Pa | trone (s. Text 34).
änige, bänige, | d*o*mpet*e* (s. Text 7).
gígeli, gìgeli, | hopsass**a** (s. Text 35).

8.

Schímeli, Schìmeli, | tripp, trapp (s. Text 23).
Schlégeli, Schlègeli, | p*u*m p*u*m p*u*m (s. Text 38).
Vögeli, Vögeli, | flüg **us** (s. Text 39).

Auf jede Hebung fallen je drei Silben, von denen bei 7. je die erste lang, bei 8. kurz ist.

---

ad 6. engl. and a | mérry old sóul was | he (s. Text 18).
ad 7. engl. díddledy, díddledy, | dumpty (s. Text 36).
óver the hílls and a | great way off (s. Text 11).
span. aúnque me réconde- | nara (s. Text 37).
ad 8. engl. pát-a-cake, pát-a-cake, | baker's man (s. Text 40).

díddle, diddle dúmpling | my son John (s. Text 41).
ad 9. engl. pút it in the óven for | baby and me (s. Text 40).

9.

's túed *im* liebe Mèiteli | n*ü*mme weh (s. Text 42).
Búebe esset àlle lind's | Brod gern-gern
(s. Text 120).
mer hend g'méint mer heied Bèttstet und
| Chasten im Hus (s. Text 43).

Bindungen des viersilbigen Schema's.

10.

d'Schúel isch ùs, | 's Rad isch ab (s. Text 44).
s ist en mà | z Wintertur (s. Text 45).
dás sy àll's | Plaggeister (s. Text 46).
*u*nd áller Wèlt | Tr*o*st entbehr (s. Text 126).

Die dritte Silbe, der Träger der Nebenhebung, ist lang.

11.

trá, Nìggel, | tra (s. Text 50).
d'Fraú schlòd d'r | Ma
z'R*o*m stod es | goldigs Hus (s. Text 4).
drümòl *u*m's | Hüseli *u*me (s. Text 51).
Marílì, Ma- | rili . . . . .
jo fríli, jo | frili (s. Text 128).

Die erste Silbe, Träger der Haupthebung, ist lang.

12.

Gél, schnìder, jez | hätsdi ggë! (s. Text 52).

---

ad 10. engl. túrn again, | Whittington (s. Text 47).
span. tréballéu, | treballeu (s. Text 48).

franz. pícotí, | picota (s. Text 49).

ad 11. franz. dín dán ba- | lan (s. Text 26).
engl. I went to | Taffy's house (s. Text 27).

13. |

fêrn hàni e | schätzili ghâ (s. Text 53).
hűr hàni en | wuest

14. | dréi Tàg | Rege (s. Text 42).
di érst spìnnt | Side (s. Text 4).
di drítt tùed's | Tor uf.
Háns, Hàns, | hau di nit (s. Text 54).
d'Géns göh | barfuess (s. Text 80).
bárfüess | göh si.

Die beiden Hebungen fallen je auf eine lange Silbe.

15. | 's ísch schâd', 's isch | schad'
si hênnd, si | hennd (haben) (s. Text 62).

Ein Schema , also ein Zusammenfallen der ersten und der zweiten Hebung auf *einer* Silbe habe ich nirgends im Vortrage gefunden. (Siehe dagegen Heusler Z. G. d. a. V. S. 10.)

b. Geradtaktige Formen des zweiten Kolons.

Das zweite Kolon bildet den Versausgang; seine Formen teilen wir (nach Möller S. 121 ff.) in drei Kategorien:

stumpf:

---

ad 14. franz. ún deúx | trois (s. Text 55).
rón rón | ron (s. Text 57).
róndìn | picotin (s. Text 56).
engl. díng dóng | bell (s. Text 58).
ráin, raín | , go to Spain (s. Text 59).
italien. sú, sú | banadet (s. Text 21).
pín pín | cavalin (s. Text 60).
pán póss, | pan fresch
franz. lí, lí, | caroli (s. Text 61).

klingend:

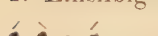
voll:

I. Stumpfer Ausgang.

1. Einsilbig stumpfer Ausgang. Die letzte Silbe ist lang.

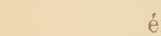
Spríng dù | drús (r) (s. Text 7).

éis, zwèu | drű (r) (s. Text 63).



trá, Nìggel, | trá (r) (s. Text 50)

tánz, Chìndli, | tánz (r) (s. Text 8).



héd e lănge | Háls (r) (s. Text 3).

es gód e chüele | Wínd (r) (s. Text 64).

Durch folgenden Auftakt wird die an Stelle der vierten Hebung stehende Pause um die Hälfte verkürzt (vgl. oben S. 14).

Spríng dù drús, (r) du | álti Gùggersmús.

Tánz, Chìndli, tánz, (r) dini | Schüeli sìnd no gánz.

2. Zweisilbig stumpfer Ausgang.

Die zwei Silben der dritten Hebung sind kurz. Seltene Form des Versausganges.

---

ad 1. franz. dín dán ba- | lán (r)
qu'y á-t-il pármi ces | géns? (r) (s. Text 26).
engl. díng dóng | béll, (r)
Pússy's ín the | wéll (r) (s. Text 58).
italien. ajó de' fásciolín (r) (s. Text 65).
span. y ótro pára ja- | bón (r) (s. Text 66).

ad 2. engl. coúnting oút his | móney (r)
éating bréad and | hóney (r) (s. Text 69).

In den roman. Sprachen sehr häufig.

Zǜri, Bèrn *u*nd | Básel (r)
s*i*nd álli 's Tǜfels | Fásel (s. Text 67).
der Vátter ìsch *u*f | Zǜri (r)
*u*nd cháuft d'r Mùetter es Fǜli (Füllen) (s. Text 68)

II. Klingender Ausgang. Sehr häufig.

a. Zweisilbige Wörter mit langer erster Silbe.

3.

d'Bú̀re bǜetzid | d'Hä̀ntschè (Handschuhe)
w*i*rsch wól n*o* à mi | dénkè (s. Text 70).
's Hǜeneli *ù*f der | Stégè
's chá mer's nìemer | sä̀gè (s. Text 112).
rígeti ràgeti | bóllà (s. Text 71).
ín-ere-n àlte | Zéinè
d*o* b*í*sch d*o* nìd de- | héimè (s. Text 72).

---

ad. 3. franz. lé bassín se | cássè
l'énfant sé tré- | pássè (s. Text 26).
trótte, bébé, | tróttè,
dónn' moi tá me- | nóttè (s. Text 55).

Klingender Ausgang ist bei den gesungenen franz. Reimen und Liedern ausserordentlich zahlreich (weibl. Reim).

Im italien. scheinen die nördlichen Dialekte ausgesprochenen klingenden Versausgang zu besitzen:

cún ra súra pa- | trún-nhà (colla signora padrona)
sí vurreí ca | sún-nhù (soniamo) (s. Text 73).

span. quínze són | quínzè | quínze quínze quínzè (s. Text 74).

Man beachte, dass quinze, nur wenn die zweite Hauptheb*u*ng seine erste Silbe trifft, zweihebig ist.

engl. goósey, goósey | gándèr | whíther dóst thou wándèr
and ín my lády's | chámbèr (s. Text 75).

b. Dreisilbige Wörter:

4.

ríte, rìte, | Rösselì (s. Text 4).

vgl. die gebräuchlichere var. ríte rìte | Rösslì
Héie pùte | Wiegelì
úf em Dàch sind | Ziegelì (s. Text 129).

i früre dàs i | zítterè,
súre Wì isch | bítterè (s. Text 105).

Die Achtelspause am Schlusse des Kurzverses wird durch folgenden Auftakt ausgefüllt:

Es schnéielèt, es béielèt, es | gód e chüele Wind (r)
(s. Text 64).

III. Voller Ausgang.

5. Einsilbig voller Ausgang.

di drítt tùet's | Tór ùf (s. Text 4).

Hóu der chàtz de | schwánz àb

hóueren nù nit | gánz àb (s. Text 115).

hingerem Òfe | stöh sì (s. Text 80).

Áppizèller | Schóttebüch
tánzid bìs der | Bóde stübt (Text 76).
Méitschiflèisch und Géisseflèisch
héd erschàffe der héilig Gèist (Text 77).

---

ad 4. engl. túrn agaín, Whíttingtòn (s. Text 47).

ad 5. Einsilbig voller Versausgang ist im franz., engl. u. s. w. sehr zahlreich.

hed d'Sónntighŏse-n am Wèrchtig à
(s. Text 118).

Úfe g'stìgen und | d'Réd verchèrt,
ábeg'hèit und | d'Hóse verzèhrt (s. Text 78).

dás i no e | Júmpfere bi (s. Text 2).
íbers Jòhr isch's | Máiteli gròss (s. Text 103).

Kónstanz lìd am | Bóde-Bŏdesèe (s. Text 79).
hätte si Schùeh, so | leíte si se-n-à
(s. Text 80).

Die letzte Silbe ist stets lang. Durch folgenden Auftakt wird sie um die Hälfte verkürzt.

mer hend g'meínt, mer heied Bèttstet und | Chásten im Hùs,
jez füered mer mòrn zwo | Líche durùs (s. Text 43).

6. Zweisilbig, voller Ausgang.

dás sy àll's | Plággeìster (s. Text 46).

Ánni Pfànni | Chésselbòge
síbe Jòhr am | Lülli g'sòge (s. Text 81).
níd es chlìs und | níd es gròsses,
éis wo-n i chà i | Púmper stòsse (s. Text 5).

Hündeli sòtt go | Jóggeli bìsse (s. Text 25).

---

ad 6. im engl., französ. u. s. w. seltener wie der einsilbig volle Ausgang.

engl. Hándy-Spándy, | Jáck-a-dándy,
lóves plum-cáke and | súgar-cándy (s. Text 82).
span. sérvidór del réy d'Espáña (s. Text 83).

do schźckt der Bùr es | Chnébeli ùse (s. Text 25).

di Zít isch chò zum | wíbe und zum mànne (s. Text 30).

i wŏtt i chònnt scho | bí-n-ere sî im Gàde (s. Text 30).

Vierte Hebung aus zwei Worten bestehend:

Súri Oèpfeli *u*nd lángi Stȁl dra —
jéde Schm*ä*tzg*ü*ggel möcht aú e Fràu ha.

Die zweitletzte Silbe kann lang oder kurz sein; sie hat die Dauer eines Achtels; folgt jedoch ein Auftakt, so wird sie — wenn kurz — um die Hälfte verkürzt:

Ánni Pfánni Chésselbòge, hed (var. von Text 81).

Ist die zweitletzte Silbe lang, so behält sie den Wert eines Achtels, und das letzte Achtel wird von der letzten Silbe und dem Auftakte eingenommen:

wenn d'Meitja pfífa und d'Hénna chrèa, so (s. Text 17).

7. Dreisilbig, voller Ausgang. Selten.

Wart n*ur*, Bæbeli, wárt n*ur* Bæbeli (s. Text 84).

Han i nit gar | órdligi Schüeli a (s. Text 85).

Mit folgendem Auftakte:

mi Váter sèid, i | sig es Vögeli, und (s. Text 86).

c. Tripeltaktige Formen des ersten Kolons.

Taktfüllung im Tripel = $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ Takt ist bei echt schweizerischen Reimen selten (s. o. S. 13).

Die meisten Verse haben Auftakt.

Die gebräuchlichste Form des ersten Kolons ist:

1.

lúegid nid ùme, der | Plúmpsack gód ùme (s. Text 87).

gáng mer nid gäng dur mis | Mätteli

gáng mer nid gäng dur mis | Grás (r) (s. Text 88).

chli Tüfel, gross Tüfel, sig | Tüfel wer wèll,

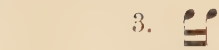
es bringt mi bim Tüfel kei Tüfel i d'Hèll (s. Text 130).

Die Quantität der einzelnen Silben wird verwischt.

Erweiterungen, Auflösungen von Form 1 sind häufig, Bindungen dagegen sehr selten.

2.

lieb's Líseli mues wàrte, 's Christ- | chindli chonnd bald (s. Text 89).

3. 

bin-e Wáttfrau, bin-e Wättfrau, scho | meh as acht Tag (s. Text 90).

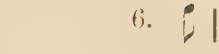
wele wíll mi, wele wìll mi, bin | immer barad.

4.

hed's Beseli lo fàlle und's | Jümpferli g'schmützt (s. Text 91).

5.

bim Schätzeli bin i g'lège, es isch e kei Süng (s. Text 92).

6. 

dert tánzet e Kappetschìner, bis em | d'Chutte verspringt (s. Text 93).

7.

nigel nagel neue Mehlsack *und* | nigel nagel neu g'fl*i*ckt (s. Text 94).

8.

hend wélle der Hèiland | fo (fangen) (s. Text 95).

dréi e so Bùebe | stoss i i Hosesack (s. Text 97).

d. Tripeltaktige Formen des zweiten Kolons.

Die gebräuchlichste Art des Versausganges ist hier „einsilbig voll."

1. Stumpfer Ausgang; selten.

gáng mer n*i*d gäng d*u*r mis | Grás (r)

óder i pr*i*gle di | áb (r) (s. Text 88).

di ándere làufid der- | vó (r) (s. Text 95).

2. Klingender Ausgang; ebenfalls sehr selten.

gáng mer n*i*d gäng d*u*r mis | Mättelì

gáng mer n*i*d gäng z*u* mim | Schätzelì (s. Text 88)

Der klingende Ausgang ist stets dreisilbig.

3. Einsilbig voller Ausgang:

Heub*é*reli g'w*ü*nne *und* | d'Stúde lo stò (s. Text 96).

d'Méitschi ufhenke *und* | d'Búebe lo gò.

Mit folgendem Auftakte:

drei R*ó*se-n *i*m Gàrte, drei | Tánne-n *i*m Wàld, lieb's

Líseli mues wàrte, s'Chr*i*st- | chíndli chonnd bàld.

bín-e Wíttfrau, bín-e Wíttfrau, scho mér as acht Tàg: wele wíll mi, wele wìll mi, bín | ímmer baràd.

4. Zweisilbig voller Ausgang; sehr selten.

lúegid nid ùme, der | Plúmpsack god ùme.

5. Dreisilbig voller Ausgang; ebenfalls sehr selten.

dréi e so Bùebe | stóss i i Hòsesack
wénn se net zfrìde sind, | stóss i no sìbe Chind
(s. Text 97).

Auflösungen wie Bindungen des zweiten Kolons sind selten.

nígel nagel neu g'flìckt (s. Text 94).

| Gárte vòll (s. Text 98).

| Chíttelfècke, di (s. Text 95). [1])

II. Zwei-, drei-, fünf- und einhebige Verse.

Der vierhebige Kurzvers ist die gebräuchlichste Versart der schweizerischen Volks- und Kinderreime. Tritt auf der 2. und 4. Hebung Binnenreim ein, so gewinnen die zwei Kola des Kurzverses eine gewisse Selbständigkeit, ohne dass jedoch solche Verse den Charakter der Vierhebigkeit gänzlich verlieren.

Ausgesprochen zweihebige Verse finden wir besonders

[1]) Die zahlreichen Gedichte des Engl., Französ. u.s.w., deren Kolonfüllung tripeltaktig ist, sind meist sehr regelmässig nach Form 1 gebaut; sie wurden deshalb nicht mehr berücksichtigt.

unter den Abzählreimen der Kinder und in vielen kurzen Redensarten, Wetterregeln und Sprüchwörtern.

Rägga (weinen) und lácha
ist zämma gabácha. (Bühler a. a. o. S. 121.)

Támburmejór,
nimm d'Chátz bim Ohr,
nimm's Hündli bim Schwánz,
mach mít em e Tánz.
(Text 131) (s. auch Texte 99 und 100.)

Die Behandlung der Senkungen, des Auftaktes u. s. w. ist ebenso frei wie beim vierhebigen Verse.

Mischung von 2- und 4hebigen Versen ist nicht selten; meist stehen dann 2 oder mehr zweihebige Verse am Anfang des Reimes, oder die zweihebigen Verse sind in die Mitte gestellt, oder endlich, ein sonst zweihebiger Spruch endet mit einer vierhebigen Zeile:

d'Sónne schínt,
's Vögeli grínt,
es hócket úf em Ládè;
d'Múetter ìst uf Bádè etc. (s. Text 68).

oder: I wéusch der e rùehsami Nácht, (r)
vo Rósen es Dách,
vo Máien es Nést,
i wött, dass d'es Èngeli áu dinn hättst.
(s. Text 101).

oder: Wo bín i d'r líeb?
im Hérzhüsli ínne,
es Rígeli drá,
dás es nùmme úse chà. (s. Text 102).

Dreihebige Verse (ohne Pause nach der dritten Hebung) finden sich nur in wenigen Abzählversen u. s. w. Einen dreihebigen Spruch führt Tobler an:

Wenn eíne hűratet und féhlt,
so íst er gstrieglet und gstrält;
wenn eíne *zweu* Schätzle will há,
so mües er mit Lügen umgá. (s. Text 103).

Von **fünfhebigen** Versen habe ich einen einzigen gefunden:

„Müetter, si sägid éister, mer héigid Lüs!"
„Was gód's di ándere-n á?! Si bíssid üs!"

Als **einhebige** Spruchverse wären etwa aufzufassen:

Bártli — *bis* ártli! — Eí Ma, keí Ma u. a.

Hie und da folgt und reimt auf ein einzelnes Wort ein zwei- oder mehrhebiger Kurzvers:

*wor*úm? — wenn i pfífe, so ch*amm*!
fínis! — am Frítig ísst me kei Schwínigs.

Hieran schliessen sich fast ganz unrhythmische Zeilen, die nur noch durch das reimende Schlusswort zusammengehalten und als Spruchverse charakterisiert werden, z. B.:

We nu will Vogla fah,
muss nu mit dum Stecko an d'Stude schlah.
(Sutermeister S. 146.)

B. Der Reim.

1. Arten des Reimes.

1. Einsilbiger Reim:

Schlussvokal allein:

n**o** — verg**oh** (Text 105); h**a** — **a** (Text 27); Ditteli — g'si (Text 106).

Schlussvokal und vorhergehender Konsonant:

f**o** — derv**o** (Text 95); Bodesee — g'seh (Text 79).

Auf den einen Schlussvokal folgt noch ein Konsonant:
ab — a (Text 16); Garn — a (Text 121).
Endkonsonant mit verwandtem Vokal:
Zwing — Süng (Text 12); händ — Sünd (Text 107).
Endkonsonant mit gleichem Vokal:
pum — drum (Text 38); springt — singt (Text 93);
Wind — Chind (Text 64).
Endkonsonanten verschieden, vorhergehende Vokale gleich:
Gras — ab (Text 88); uf — Mus (Text 16);
chonnd — um (Text 33); schlof — gross (Text108).
teilweise Übereinstimmung der Endkonsonanten:
chalt — Alp (Text 109) Dach — Nacht (Text 110).

2. Zweisilbiger Reim:

Gleiche Vokale und gleicher Konsonant:
Ite — Site (Text 111); Stege — sæge (Text 112);
Ueli — Chueli (Text 1).
ungleiche Quantität: muse — use (Text 113);
in zwei Worten: Rei ab — Stei ab (Text 114);
Schwanz ab — ganz ab (I. 115);
auf den einen Endvokal folgt noch ein Konsonant:
grosses — stosse (Text 5); wisses — bisse (Text 116).
Gleiche Vokale und verschiedener Konsonant:
Züri — Füli (Text 68); Tüsi — Hüsli (Text 45);
broche — Dokter (Text 117).

3. Dreisilbiger Reim:

Drei gleiche Vokale und zwei gleiche Konsonanten:
zittere — bittere (Text 105); wandere — andere (Text 33);

teilweise gleiche Konsonanten oder Vokale:

Liederli — Brüederli (Text 6);

Mätteli — Schätzeli (Text 88); Geissefleisch — heilig Geist (Text 77).

4. Als viersilbiger Reim kann gelten:

Ofechrucke — Hose pfupfe (Text 50).

2. Stellung des Reimes.

In der Regel trägt die Hebung, und zwar vorwiegend die zweite Haupthebung, den Reim; doch können auch Senkungssilben auf Silben, die in der Hebung stehen, reimen:

Mìlch und Wíssbrod —
dar bíttar Tód (Text 119).
d'Búebe-n i d'Schúel,
d'Méitli a Näistuel (Text 100).
mi Váter sèid, i síg es Vögeli
und wénn i èchterst grösser bì (Text 86).

Ausnahmsweise reimen auch zwei Silben, die beide in Senkung stehen:

súri Öepfeli und lángi Stìl dra —
jéde Schmùtzgüggel möcht áu e Fràu ha.

Das Reimen einer Senkungssilbe wird hie und da dadurch vermieden, dass das betreffende Reimwort wiederholt wird und so in die Hebung zu stehen kommt:

Búebe esset àlle lind's Bród gern — gèrn (Text 120).

Gewöhnlich reimt Hebung 3 mit Hebung 3, Hebung 4 mit Hebung 4; doch finden sich auch Reime von Hebung 3 mit Hebung 4:

und wénn der Kèiser Kőnig chönnd
so máched (p) mer chèrisùm
(s. auch Texte 86, 52 u. a.).

Wiederholen des gleichen Reimwortes ist seltener (s. Texte 23, 114 u. a.).

In den altertümlichsten Gedichten ist das Reimen je zweier sich folgender Zeilen die Regel, also das Schema aa, bb, cc u. s. w. (s. Texte 4, 7, 33, 42 u. a.).

Selten wird der gleiche Reim durch mehr als 2 Zeilen durchgeführt (s. Text 100 und Rochholz S. 94 no. 188, wo sieben Zeilen auf i reimen).

Oft sind Zeile 1 und 3 reimlos, während 2 und 4 reimen (s. Texte 1, 9, 31, 51, 109, 113 u. a). Ein Reimen von Zeile 1 und 3, während 2 und 4 Waisen sind, ist wohl kaum zu finden.

Zahlreich sind die Lieder mit überschlagendem Reime a b a b (s. Texte 111, 112, 117 u. a.); kreuzweise Reimstellung a b b a hingegen ist mir aus unserer Volkspoesie nicht bekannt. Selten ist ein Reimen von 3 und 4, während 1 und 2 Waisen sind (s. Texte 24 und 54). Ein Beispiel für a a b c c b siehe unter Text 121.

Grosse Ausdehnung hat in der schweizerischen Volks- und Kinderpoesie der Innenreim, und zwar meist als Reimen der beiden Nebenhebungen 2 und 4 einer Zeile; dieser „Binnenreim" ist beinahe ausnahmslos einsilbig (s. Texte 31, 122 u. a.).

Sogen. Schlagreim haben wir besonders in den Auszählversen der Kinder: ǽnige, bæ̀nige u. s. w. gíggis gàggis u. s. w.

Ähnlich ist die häufige Verdopplung des Anfangswortes der Zeile: heíle, heìle Ségè (Text 42).

Häns, Häns, hàu di nìt (Text 54, s. auch Texte 35, 38, 39 u. a.);

auch findet sich Wiederholung des ganzen ersten Kolons (s. Text 24).

Erwähnt sei noch der Kettenreim, der besonders in den

sogen. Kinderpredigten vorkommt: die Begriffswörter mit a b c d u. s. w. bezeichnet, erhalten wir ein Schema:

eis zweu drü,				
alt	ist nid	nü,	b	a
nü	„ „	alt,	a	b
warm	„ „	chalt,	c	d
chalt	„ „	warm,	d	c
rich	„ „	arm	e	f
arm	„ „	rich	f	e
ungrad	nid	glich	g	h
glich	nid	ungrad u. s. w.	h	g

wovon b und d, c und f, e und h reimen. (Vgl. Hartmann a. a. o. S. 59 f.)

Zum Kehrreim leitet der sogen. Häufungsreim, den wir in Joggeli sott go Bere schüttle (Text 25) haben. Solchen Häufungsreim besitzen auch die „Schnitzelbänke" (vgl. Brenner a. a. o. S. 64 ff.).

Refrain, Kehrreim kommt fast nur bei gesungenen Liedern vor, oft unartikuliert als Jodel, sonst als Wiederholung einer oder mehrerer Zeilen nach wechselnden Eingangsversen. (s. Tobler II 237, Refrain eines Fastnachtbettelliedes:

„Wie der Winter ist so chalt!
Die Röseli vor dem grüene Wald.")

Auch werden die wechselnden Eingangsverse am Schlusse der Strophe nach dem unveränderten Refrain wiederholt, so dass der eigentliche Kehrreim in die Mitte der Strophe zu stehen kommt (s. Text 124).

Als Beispiel für unartikulierten und artikulierten Refrain sei noch ein altes luzernerisches Studentenlied angeführt (Text 125).

Über den **Strophenbau** unserer Volks- und Kinderreime

ist wenig zu bemerken. Reimen die Gedichte a a b b u. s. w., und ist überhaupt eine strophische Gliederung zu bemerken, so sind in der Regel die Strophen nur zweizeilig (s. Text 126).

Lieder mit ungeradtaktiger Füllung, also die Schnadahüpfl im $^3_4$ Takt u. a., haben ebenfalls meist nur zweizeilige Strophen.

Viel zahlreicher sind die Strophen von **vier** Zeilen, die bevorzugte Strophenart aller gesungenen Volkslieder.

Eine öfter angewandte grössere Einheit als die Strophe von 4 Zeilen ist nicht vorhanden.

II. Teil: Über Sprache, Poesie und Rhythmus.

§ 1. Sprache. Prosa und Poesie.

Die Sprache ist, wie alle menschliche Kultur, ein Produkt der Gesellschaft. Hervorgerufen wurde sie durch das Bedürfnis nach Mitteilung.

Die ursprünglichste Art der Mitteilung musste darin bestehen, dass der Mensch die Eindrücke, die ein Gegenstand auf seine Sinne: Auge, Ohr u. s. w. machte, für die Sinne des Mitmenschen reproduzierte, um dadurch in diesem die Vorstellung, die Idee jenes Gegenstandes wachzurufen.

Mit Hilfe seiner Atmungsorgane ahmte der Mensch die Eindrücke nach, die sein Gehörsinn empfangen hatte, reproduzierte er Laute, Töne, und legte so den Grund zur Lautsprache; ihre ersten onomatopoetischen und interjektionellen Elemente sind zum Teil noch erhalten. Durch Gebärden drückte er aus, was Gesichts- und Tastsinn aufgenommen hatten, also vor allem Formen. Geschmacksempfindungen wurden wohl teils durch Laute, teils durch Gebärden, reproduziert.[1]) Der Geruchssinn hat im Wortschatz, also in der

[1]) So hat der gutturale Laut, mit welchem wir einen unangenehmen Reiz aus der Kehle entfernen die indogermanischen Wurzeln-Keq, Koqr; çaka, çakr — Mist geschaffen. Vgl. Fick, 4. Aufl. des ver

Lautsprache, allgemein sehr wenig Beachtung gefunden; die meisten seiner termini sind entlehnt, z. B. vom Geschmack.

Ähnlich verfuhr man, wenn nicht Dinge der Aussenwelt sondern eigene körperliche oder seelische Empfindungen sollten mitgeteilt werden. Heftige Empfindungen, physiologisch[2]) ausgedrückt: starke Erregungen sensitiver Nerven, ziehen die motorischen Nerven in Mitleidenschaft, rufen sog. Reflexbewegungen hervor, teils Laute: Lachen, Schreien, Weinen u. s. w., teils Bewegungen der Gesichtsmuskeln, der Füsse, Arme, Tanzen, Hüpfen u. s. w., in der Regel jedoch Laute und körperliche Bewegungen zugleich. Um solche Empfindungen einem andern mitzuteilen, musste man also die entsprechenden Laute und Bewegungen wiederholen.

So mögen zuerst Lautsprache und Gebärdensprache als gleichberechtigt neben einander bestanden haben. Im Laufe der Zeit aber vernachlässigte man die Gebärdensprache zu Gunsten der erstern, wohl wegen der grössern physischen Leichtigkeit der Lautsprache, ihrer Fähigkeit Abstrakta auszudrücken u. s. w., vielleicht teilweise aus direkt praktischen Gründen: um die Hände, das Hauptmittel der Gebärdensprache, für den Gebrauch der Werkzeuge und Waffen frei zu bekommen.[3])

---

gleich. Wörterb. der indogerm. Sprachen S. 205 u. 421. — Als äk, kä äggi, gäggi, auch mit der ähnlich entstandenen Wurzel pfi ack; nimm nich, dat is ack (Jahrb. des Ver. f. nd. Sprachf. 15, 53) = schmutzig, durchaus ungeniessbar, Kot, allgemein verbreitet in der Ammensprache.

[2]) R. Hildebrand wendet sich Ges. Aufs. u. Vortr. S. 89 gegen das Hereinziehen der Physiologie in die Sprachwissenschaft. Mit Unrecht, wie mir scheint. Es giebt auch hier Gebiete — nehmen wir gerade die Poesie — die in ihrer universalen Verbreitung und in der Übereinstimmung ihrer ersten Formen ganz ohne physiologische Erklärung uns unverständlich, ein Wunder bleiben würden. Ganz ähnlich verhält es sich meiner Ansicht nach bei der bildenden Kunst.

[3]) Über die Entwicklung der Lautsprache von ihren ersten Em-

Selbständig entwickelt hat sich die Gebärdensprache zur Pantomime und zum Ballet. (Als Taubstummensprache wird neuerdings die Gebärdensprache verdrängt durch die von Amman und Heinicke eingeführte Lautsprache.) Im allgemeinen aber ist sie mit der Lautsprache verbunden geblieben, und so treffen wir sie noch heute sehr häufig, besonders bei eindringlicher Rede.[4])

Bemerkt sei hier auch, dass unsere heutige Scheidung von Singen und Sprechen in frühester Zeit nicht bestanden hat; sie ist auch jetzt noch nicht überall durchgeführt: während die gebildeten Klassen der Städte möglichst in gleichem Tone reden, haben wir z. B. in der Schweiz noch mehrere Kanton (Uri, Appenzell u. a.), deren Sprechen sich stark dem Singen nähert.

Die Lautsprache zerfällt in zwei Hauptgattungen: Prosa und Poesie. Um diese nach ihrem eigentlichen Wesen zu definieren, müssen wir zu unserm Ausgangspunkte, der Sprache als Mittel zur Mitteilung zurückkehren.

Jedes sprachliche Mitteilen lässt sich in zwei Momente zerlegen: Empfindungen oder Vorstellungen setzen sich erstens bei dem Sprechenden in Laute, Worte um; zweitens: diese

---

pfindungslauten, die meist durch Brustkorb und Kehlkopf hervorgebracht wurden, bis zur heutigen besonders die Zungenspitze und die Lippen in Anspruch nehmenden Sprache siehe Baudouin de Courtenay, Die Vermenschlichung der Sprache. Hamburg (Richter) 1893.

[4]) W. Wackernagel (Über den Ursprung d. Sprache Kl. Schr. III. S. 6) sagt: »Nur geistige Trägheit, wie die mancher Bewohner des heissen Südens,« (W. weist dabei speciell auf Neapel hin) »zieht der Lautsprache die armselige Gebärdensprache vor.« W. ist in diesem Falle wohl im Irrtum: in Neapel wenigstens wird vielleicht mehr gesprochen als irgend anderswo, und dass die Leute ihr Reden mit lebhaften Gebärden begleiten, bezeugt doch keine geistige Trägheit.

Worte, Laute rufen in dem Hörer wieder jene Empfindungen oder Vorstellungen des Sprechenden hervor.[5])

Diejenigen Wörter, diejenige Sprache, die durch *gewohnte, alltägliche* Empfindungen und Vorstellungen hervorgerufen werden und im Hörer ebensolche wieder erzeugt, nennen wir *Prosa. Gesteigerte* Empfindungen, Affekte wie Lust, Freude, Schmerz, Trauer, in ein Wort zusammengefasst: Pathos,[6]) erzeugen *gesteigerte* Sprache, *Poesie;* sie ruft ihrerseits im Hörer wieder Pathos, Freude, Trauer u. s. w. hervor.

Wir können den ganzen Vorgang als Wechsel von Ursache und Wirkung bezeichnen: Pathos z. B. ruft im Sprechenden gesteigerte Sprache, Poesie hervor; Poesie erzeugt im Hörer Pathos.

Der Unterschied zwischen Poesie (in dieser inhaltlichen, noch nicht durch die Form begrenzten Fassung als „gesteigerte Sprache") und Prosa ist also nur ein gradueller, auf einem mehr oder weniger von Empfindung, resp. deren sprachlichen Äusserung beruhender.

Der oben genannte Wechsel von Ursache und Wirkung lautet in seiner konkreten Anwendung: wir jubeln, singen, *weil* wir glücklich sind, wir jammern, wehklagen, *weil* wir elend, traurig sind; wir können aber auch — und darauf eben beruht die Macht der Sprache und der Poesie — jubeln und singen oder jammern und wehklagen, um andere oder uns selbst fröhlich oder traurig zu stimmen. Auch uns selbst;

---

[5]) Allerdings nicht vollständig die gleichen Empfindungen resp. Vorstellungen; schon bei einem konkreten Worte werden sich zwei Menschen nicht bis in alle Einzelheiten Gleiches denken, noch weniger bei einem Abstraktum.

[6]) Ungerechtfertigter Weise sprechen wir heutzutage selten von »Pathos,« ohne etwas Gemachtes, Gekünsteltes damit ausdrücken zu wollen.

hieher gehören, um einige der zahlreichen Beispiele anzuführen, das bekannte sich in den Zorn hineinreden; das Singen und Pfeifen, wenn wir nachts durch einen unheimlichen Wald gehen: mit hieher gehören auch das Singen der ituri in prœlia[7], der cantus trux der Germanen, das Hurrah! unserer Soldaten beim Sturmangriff.[8]

§ 2. Der Rhythmus.

A. Ursprung des Rhythmus.

Gesteigerte Sprache als Ausdruck einer heftigen Empfindung ist (s. o. S. 37) in der Regel mit körperlichen Bewegungen: Heben der Arme, Tanzen, Hin- und Herschreiten, Hüpfen u. s. w. verbunden.

War es nur ein Einzelner, der irgend einer heftigen Empfindung, grossem Leide oder grosser Freude durch gesteigerte Sprache und Tanzen oder Schreiten Ausdruck verlieh, so blieben wohl seine Worte wie seine Schritte unrhythmisch, wenn auch ein gewisser einfacher Rhythmus der Schritte schon durch das abwechselnde Auftreten der Füsse gegeben ist.[9] Rhythmisch wurden Schritte und Worte erst durch den Chorus, durch die Beteiligung mehrerer am Ausdrucke dieser traurigen oder freudigen Empfindung. Chorischer Tanz und chorische Poesie *ohne* festen Rhythmus ist undenk-

[7] H. Möller. Zur ahd. Alliterationspoesie. Kiel 1888 S. 150 f.

[8] Wie gross und völlig über unserm Wollen stehend der Einfluss solcher sozusagen rein mechanischer Sinnesempfindungen, Töne, Bilder u. s. w. auf unsern Geist ist, können wir ja täglich beobachten, am besten bei ursprünglichen Menschen, etwa bei Kindern und Bauern. Ein Kind z. B., das uns weinen sieht, wird ebenfalls weinen und dabei wirklich das Gefühl eines grossen Schmerzes oder Leides haben. — Diese Macht der Sinneseindrücke befähigt — wie wir oben gesehen haben — die Laut- und die Gebärdensprache Empfindungen mitzuteilen.

[9] W. Scherer. Anz. f. d. A. 2, 326.

bar; unrhythmisch lösen sie sich sofort in Einzeltänze, Einzelgesänge auf.

Man regelte also — denken wir z. B. an eine religiöse Feier — die Bewegung der Schritte, gab ihnen einen festen, gleichförmigen Rhythmus, der nun von allen Beteiligten eingehalten wurde: dass man dann die Worte, die für einen Chor auch rhythmisiert werden mussten, an jenen Rhythmus des Schreitens, Tanzens anschloss und nicht in beliebigen Synkopen zu den Schritten fallen liess, lag sehr nahe, war eigentlich aus Gründen der Einfachheit und leichtern Ausführung geradezu geboten.

So kommen auch wir, wenngleich als eigentliche Ursache das *Chorische* betonend, zu Scherers Ansicht: Die Quelle des Rhythmus in der Poesie sei der ursprünglich damit verbundene Tanz.[10])

Diese Ansicht vom Ursprunge des poetischen Rhythmus wird noch oft bekämpft, so u. a. auch von Wilmanns,[11]) Richard M. Meyer,[12]) Minor.[13]) Es mag bei der Wichtigkeit dieser Frage für unser Thema gestattet sein, kurz auf die Ausführungen der drei genannten Gelehrten einzugehen.

Wilmanns (a. a. o. 141 f.) betrachtet die Kola der natürlichen Rede als den Ursprung des Rhythmus: „in dem einfachen nackten Satz bilden Subjekt und Prädikat ein Kolon; in dem erweiterten treten das bekleidete Subjekt und das bekleidete Prädikat als zwei Kola auseinander u. s. w., sodass in annähernd gleichen Zwischenräumen Ruhepunkte für den

---

[10]) W. Scherer, Gesch. d. d. Litt. S. 7; Afd. 2,326 u. öfters.

[11]) W. Wilmanns, Der altd. Reimvers. Bonn 1887.

[12]) Richard M. Meyer, Über den Refrain. Zs. f. vergl. Litteraturgesch. I. Heft 1.

[13]) J. Minor, Über die allgem. Grundlagen der nhd. Verskunst. Zs. f. österr. Gymn. 1893 Heft 1.

Vortragenden eintreten." Dazu müsste aber die Struktur aller Sätze die gleiche sein, stets aus Subjekt und Prädikat oder aus bekleidetem Subjekt und bekleidetem Prädikat u. s. w. bestehen. Ich glaube nicht, dass sich in der Poesie vieles finden würde, das nur einigermassen diesem Schema entspräche — gerade in der Poesie, der leidenschaftlichen, gesteigerten Sprache. Selbst dies angenommen, müssten noch alle diese Satzglieder gleichen Umfang haben, um in annähernd gleichen Zwischenräumen Ruhepunkte eintreten zu lassen. Eine Reihe so gebauter Sätze wäre aber weder Poesie, noch wären diese Ruhepunkte zwischen den einzelnen Satzteilen Rhythmus, d. h. regelmässiger Wechsel von stark und von weniger betonten Wörtern oder Silben.

In eigentümlicher Weise äussert sich Minor über die Verbindung von gesteigerter Sprache und Rhythmus: „die Freude hüpft und springt, jubelt und singt: der Schmerz zerreisst sein Gewand und schreit aus voller Brust. Beide, Freude und Schmerz, streben nach dem Äussersten und ins Masslose. Aber ein weiser Instinkt leitet den Menschen an, sich den Ausbrüchen des Schmerzes und der Freude ohne Schaden und Überanstrengung hinzugeben. Indem er sie nach dem Zeitmass regelt, das seinem Herzschlag, dem Blutumlauf und dem Atmungsprozess entspricht, legt er seiner Laut- und Gebärdensprache ein Gesetz auf, dämmt er den Ausbruch seiner Leidenschaften ein. So schützt der Rhythmus den Menschen vor dem verderblichen Übermass . . . . ."

Wir thun gut, dieser Schilderung des Menschen, der vor Schmerz das Gewand zerreisst und aus voller Brust schreit, der aber von einem weisen Instinkte angeleitet wird, dies ohne Schaden und Überanstrengung zu thun, rhythmisch, wie es sein Herzschlag, der Blutumlauf und der Atmungs-

prozess verlange, den Satz gegenüberstellen, den M. mit Unrecht an das Ende seiner Ausführungen setzt: „endlich macht auch allein der Rhythmus das Zusammenstimmen mehrerer oder aller im Ausdruck der gleichen Empfindung möglich: an Stelle eines wüsten Durcheinanderschreiens entsteht das herrliche Chorlied.“

Richard M. Meyer wendet sich (a. a. o. S. 9) gegen Talvj,[14]) welche die Ansicht ausspricht, das ursprünglich wilde Geschrei habe durch begleitende Tänze zuerst ein gewisses rhythmisches Mass bekommen: „Ich möchte glauben, die körperlichen Bewegungen seien zu unregelmässig und ungleichmässig für solche Wirkung gewesen. Vor allem aber ist zu bedenken, dass der Tanz zunächst meist in die Pausen des Vortrags fiel“ (M. spricht von dem Vortrage des Vorsängers, dem der tanzende und den Refrain singende Chor gegenübersteht) „und diesen füglich nicht direkt beeinflussen konnte; von hieraus vermittelte vielmehr der Refrain die rhythmische Begrenzung. Dass auf diesen der Tanz Einfluss gewonnen hat, soll allerdings nicht bestritten werden.“ Wenn wir auf der gleichen Seite lesen: „der Gedichtkörper wird dem Refrain angeglichen und gewinnt so rhythmische Form,“ und verbinden dies mit dem oben Gesagten, so ergiebt sich: der Refrain wird durch den Tanz des Chores beeinflusst, d. h. rhythmisch gegliedert; dem Refrain wiederum gleicht sich dann der ganze Gedichtskörper an und erhält so aus dem Tanze durch Vermittlung des Refrains den Rhythmus — also eben jene Ansicht von Talvj, gegen die sich doch M. wandte.

Wir dürfen als sicher annehmen, dass der Rhythmus der gesteigerten Sprache durch die *chorische* Poesie geschaffen

---

[14]) Talvj, Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder german. Nationen. Leipzig. 1840 S. 8.

wurde, und dass er von der mit gesteigerter Sprache physiologisch verbundenen, meist als Bewegung der Füsse zum Schreiten oder zum Tanze ausgebildeten κίνησις σωματική herstammt.

Mit der chorischen Poesie lässt man gewöhnlich erst die Poesie beginnen. Nur dürfen wir nicht vergessen, dass wir dadurch der Form ein Übergewicht über den Inhalt geben. Erst der Chor hat die Form, den Rhythmus geschaffen: der Stoff aber, der Inhalt musste schon Gegenstand der Einzelpoesie gewesen sein, bevor er vom Chore konnte aufgenommen werden.[15] Viele der Affekte, die gesteigerte Sprache erzeugen, sind überhaupt in erster Linie einzelpersönlich, so z. B. die mächtigen Erregungen der Liebe, das Liebeswerben.

Wir sind übrigens betreffs der Urformen der Poesie nicht nur auf Hypothesen angewiesen. Die heutigen Naturvölker zeigen sie uns noch und zwar in einer Gleichartigkeit, die, wie schon gesagt, unerklärlich wäre, wenn sie nicht auf physiologischer Grundlage beruhte. Ganz ähnlich, vielleicht noch etwas reiner, ursprünglicher finden wir sie auch bei unsern Kindern — ist doch unsere einzelpersönliche Entwicklung eine Wiederholung der Entwicklung der ganzen Menschheit.

Gerade bei einem Kinde können wir die beiden Elemente der Poesie, die gesteigerte Sprache und die körperlichen Bewegungen, die Quelle des Rhythmus, deutlich beobachten. Teilen wir z. B. dem Kinde an einem sonnigen Tage mit, dass man mit ihm ausgehen wolle, so hüpft und tanzt es im

[15]) Ähnlich verhält es sich meiner Ansicht nach mit der Behauptung, die ursprünglichste Poesie sei nicht subjektiv, ebensowenig wie die Sprache, z. B. Burdach in ZfdA. 27.

Zimmer herum und singt und schreit, bis es müde wird oder man es zur Ruhe verweist: „heute gehen wir spazieren," oder wenn es noch kleiner ist: „Hänschen [16]) fortgehn" oder so was ähnliches. Also deutlich die beiden Elemente der Poesie: der Stoff, die gesteigerte, gehobene Sprache, zum Teil nur einzelne Silben, vielleicht noch unartikulierter Singsang, beinahe stets aber in vielfacher Wiederholung. Gerade diese Wiederholungen z. B. finden wir als Kennzeichen aller auf tiefer Stufe stehenden *Sprachen*,[17]) besonders aber bei aller ursprünglichen Poesie.[18]) Aus Wiederholung gewisser Laute und Wörter bestand und besteht zum Teil jetzt noch die Beteiligung des Chores in einer ursprünglichen Poesie, sei es nun das griechische αἰαῖ αἰαῖ oder das Trullalla unserer Schnadahüpfl.

Das Gemeinsame der gesteigerten Kindersprache und aller Volkspoesie, was den *Inhalt* betrifft, so das Vorherrschen des Sinnlichen, Konkreten, das Formelhafte, ihre eigentümliche Stilistik kann hier nicht behandelt werden.

Die körperlichen Bewegungen des Kindes, das Tanzen, Hüpfen zeigen uns das zweite Element der Poesie, die Quelle der *Form*, des *Rhythmus*.

Getrennt finden wir die beiden Elemente wohl nie; kein Kind wird stumm im Zimmer herumtanzen, keines auch

[16]) Burdach a. a. o. sieht in diesem Gebrauche des Namens statt »ich« einen Beweis für die Objektivität der urspr. Poesie. Mit Unrecht, wie ich glaube. Das Kind weiss ganz genau, dass unter diesem »Hänschen« sein liebes »Ich« verstanden ist. Es kennt nur im allgemeinen die Fürwörter noch nicht; wir sprechen zu ihm nicht mit »du, ich, wir« u. s. w., sondern meist in der dritten Person mit »Hänschen, Papa, Mama« u. s. w.

[17]) Wackernagel a. a. s. S. 20. — Whitney-Jolly, Die Sprachwissenschaft. München 1874.

[18]) Rich. M. Meyer a. a. o. S. 5.

wird ruhig sitzen bleiben, wenn es durch fröhliches Aufjauchzen sein glückbedrücktes Herzchen befreit. Dies thun auch nicht unsere Bauern: ein fröhlicher Hopser oder Schottisch ohne „Juchzer“ ist bei ihnen undenkbar.

B. Die ursprünglichste Form des Rhythmus.

Die gesteigerte Sprache des Chores, haben wir angenommen, gliederte sich seinem Schreiten, Tanzen an und wurde so rhythmisch, d. h. die Silben, die mit den Schritten zusammenfielen, traten hervor, bekamen einen rhythmischen Accent. Dass man nun — schon der Verständlichkeit halber — vermied, diesen rhythmischen Accent, den Ictus, auf Silben fallen zu lassen, die im gewöhnlichen Sprachgebrauch unbetont waren, dürfen wir wohl ohne weiteres annehmen.[19] Jedenfalls ist es ein Grundgesetz nicht nur der germanischen, wie man gewöhnlich annimmt, sondern auch aller ursprünglichen romanischen und slavischen Poesie,[20] dass Satz- und Wortaccent mit dem rhythmischen Ictus möglichst zusammenfallen. Die griechische und die ihr folgende lateinische quantitierende Kunstdichtung kommen hier nicht in Betracht: ihre Accente sind sekundäre, auf dem sogen. Dreisilbengesetz beruhende.[21] Die griechische und lateinische Volkspoesie scheint dagegen stets das alte Gesetz vom Zusammenfallen des Wort- und des Satzaccentes bewahrt zu haben, die lateinische z. B. im Saturnier;[22] vgl. auch die bekannte Beobachtung, dass der Schluss des Hexameters beinahe stets die Prosabetonung zeigt.

[19]) Auf solcher Betonung tonloser Silben beruhen viele Scherzreime: Bénamséter énterbéter Urenkél. Rochh. S. 49.

[20]) Siehe die Beispiele des ersten Teils und die Texte des Anhangs.

[21]) Brugmann, Grundriss der vergl. Grammatik d. indog. Spr. Strassburg 1886 I. S. 6; 543; 549.

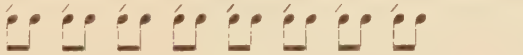
[22]) Usener a. a. o. — z. B. dé germánis nón de Gállis | dúo triúmphant cónsulés. — Cáesar Gálliás subégit, | Nícomédes Cáesarém etc.

Der Rhythmus der ursprünglichen Poesie muss also der Rhythmus des Gehens, Schreitens sein. Er ist schon somatisch gegeben, nämlich zweiteilig, geradtaktig, der geeignetste Rhythmus, die Bewegungen einer Masse zu regeln. Wir haben so, wenn wir jedem Schritte die ungefähr entsprechende Dauer eines langsamen Viertels geben, ein Schema:

Mit jedem Auftreten eines Fusses[23]) lassen wir nun eine betonte Silbe, eine Hebung(') zusammenfallen,[24]) wie es jetzt noch bei allen Marschliedern und Reigen der Fall ist. Die unbetonten Silben, die Senkungen würden dem Heben des Fusses entsprechen.[25])

Wir sind durch viele metrische Anzeichen berechtigt anzunehmen, dass diesen Senkungen von jeher wenig Bedeutung beigelegt wurde: sie konnten ein- oder mehrsilbig sein, auch ganz fehlen; es schliesst dies allerdings für diese ursprüngliche Poesie die Silbenzählung aus, die Allen[26]) als das altertümlichste metrische Prinzip annimmt.

Diese Senkungen je durch eine Achtelsnote ausgedrückt und das obige Schema des Schreitens auf die Sprache ausgedehnt:



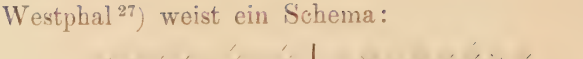
[23]) Die allgemeine Verbreitung des metrisch-technischen Ausdruckes »Fuss« zeigt deutlich die Herkunft des Rhythmus an.

[24]) Scherer, Zur Gesch. d. d. Spr. S. 595. — a. a. o. S. 594 spricht Scherer eine etwas abweichende Ansicht aus.

[25]) Die Begriffe Thesis und Arsis, urspr. eben von diesem Niedersetzen resp. Heben des Fusses genommen, haben heute ihre Bedeutung gewechselt. Das »Heben« und »Senken« der Stimme ist wohl nicht ohne Einfluss auf diesen Bedeutungswechsel gewesen.

[26]) In Kuhns Zs. f. vergl. Sprachf. XXIII.

Westphal[27]) weist ein Schema:



für das altindische und altiranische nach.

Doch war wohl eine Abstufung dieser Icten, z. B. ein Hervortreten der ungeraden, schon aus chorischen Gründen wünschenswert: der eine, hier der antretende linke Fuss sollte jeweilen deutlich hervorgehoben, markiert werden, oder auch, man empfand, wie Scherer (a. a. o. S. 594 sich ausdrückt, je zwei Schritte, links-rechts, als eine Einheit, da mit dem Dritten eine Wiederholung anfängt, und liess nun je den ersten Schritt dieser Einheit stärker hervortreten: ein gewisses ästhetisches Gefühl, Abneigung gegen eintöniges, gleichmässiges Betonen der Worte mag beigetragen haben, der ursprünglichen Poesie die Form

oder u. s. w.

zu geben, den sogen. dipodischen[28]) Rhythmus, den wir jetzt noch als Grundschema aller mit Singen, Gehen, Tanzen verbundener Volkspoesie finden.

Heusler (a. a. o. S. 37) meint: „Die heutige Zeit würde, wenn ihr das metrische Erbteil früherer Zeiten verloren wäre, aus sich heraus keine metrische Form erzeugen." Man kann mit mehr Wahrscheinlichkeit behaupten, dass unsere Kinder, wenn uns auch plötzlich alle metrische Überlieferung verloren ginge, ihre Ringel-Reihen, unsere Soldaten ihre Marschlieder doch stets wieder in einem zweiteiligen Rhythmus singen würden, weil eben diese metrische Form somatisch gegeben ist.

Eine weitere Entwicklung des obigen Grundschema bestand darin, dass man je zwei Einheiten, also vier Icten zusammenfasste und durch syntaktische Einschnitte oder kleine

[27]) In Kuhns Zs. IX.

[28]) Heusler a. a. o. S. 1 f.

Pausen abgrenzte. Man gewann so den (sogen. indogermanischen[29]) Kurzvers von 4 Hebungen:

Vereinigte man nun wieder je eine gewisse Zahl dieser Kurzverse zu einem Ganzen — es wäre dies für den Chor ebenfalls schon aus praktischen Gründen erklärlich; auch die aus dem ursprünglichen rohen Singen sich entwickelnde Melodie konnte eine solche Wirkung haben — so entstand die Strophe. Es sei hier bemerkt, dass die Strophe von 4 Versen, der Vierzeiler, die vorwiegende Strophenart aller Volkspoesie ist.

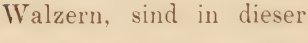
Der gerade Takt, der zweiteilige Rhythmus, den wir für das chorische Gehen und damit für die ursprüngliche Poesie annehmen, muss auch den aus dem ältesten singenden Sprechen sich entwickelnden Gesang und später die Instrumentalmusik beherrscht haben, die ja ebenfalls in ihrer ersten Form eng mit Schreiten und Tanz verbunden war; sie diente — wie heute noch zum Teil — vor allem dazu, den Rhythmus des Gehens oder Tanzens zu markieren.

Die Ansicht einiger Musikhistoriker,[30]) der gerade Takt sei erst aus dem kirchlichen Gesange eingedrungen, weist Heusler (a. a. o. S. 42) aus metrischen Gründen zurück. Ich möchte noch hinzufügen, dass wir auch durch den geradezu ausnahmslos herrschenden geraden Takt der heutigen volkstümlichen Tänze und Gesänge berechtigt sind, jene Ansicht abzulehnen. Der oft angewandte Tripeltakt, den man als gegenteiligen Beweis anführen könnte, ist im Grunde genommen nur eine Erweiterung des geraden Taktes, indem jedem

[29]) Vergl. auch Hildebrand Ges. Aufs. u. Wörtr. S. 197.

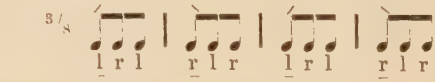
[30]) Böhme, Altd. Liederbuch, Leipzig 1877. S. XXVI u. LIV; besonders F. W. Arnold in Chrysanders Jahrb. f. musikal. Wissensch. 2,33.

Taktschlage, Ictus der Poesie, eine zweisilbige Senkung beigegeben wird und so das Viertel in drei Achtel, in Triolen zerfällt. Aus wird (statt z. B.) im $^6_8$ Takt .

Das *geradtaktige* Gerippe aber bleibt und tritt überall aus der dreiteiligen Füllung deutlich hervor. Alle unsere Tänze im Tripeltakt, von den Reigen und Tänzen, die Böhme[31]) aus dem 13. Jahrhundert gesammelt hat, bis zu den modernsten Walzern, sind in dieser Art gebildet. Doch nicht nur je *zwei* Schritte resp. zwei Viertel werden in diesen Reigen verbunden, sondern schon bei den ersten überlieferten Tänzen finden wir — dem vierhebigen Kurzvers entsprechend — die musikalischen Perioden von vier mal drei Achteln:  oder u. s. w. die Form, die alle unsere heutigen im Tripeltakt gesungenen volkstümlichen Tanzliedchen, Schnadehüpfl, u. s. w. haben. Unsere Kunstwalzer zerfallen bekanntlich ebenfalls in vier Teile von je vier $^3/_8$ Takten.

Statt

u. s. w. haben wir im Walzer die Schritte



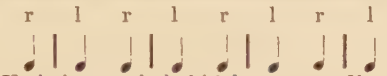
Bekanntlich wird oft der Walzer nur geschritten; dann fallen die auf das zweite und dritte Achtel gehörenden Schritte weg, und wir haben wieder das reine vierhebige Grundschema:

---

[31]) Geschichte des Tanzes in Deutschland. 2 Bde. Leipzig 1886. — Wir müssen, wie ich glaube, bei Böhme die Notenwerte dieser Tänze durchgängig um die Hälfte kürzen, also z. B. nicht $^6/_4$ sondern $^6/_8$ vorschreiben, wie es dem aus Predigten und obrigkeitlichen Verboten

Die Marschlieder der Soldaten sind ebenfalls hie und da im Tripeltakt; so das Jägerlied: Ich schiess den Hirsch im wilden Forst, wobei dann wieder auf je 3 Achtel ein Schritt kommt: $^3/_8$

Den Refrain dieses Liedes: „Und dennoch hab' ich armer Mann“ u. s. w. hörte ich sonderbarer Weise zuerst im geraden Takte:



in der Wiederholung dann wieder im $^3/_8$ Takte singen:

Ähnlichen Taktwechsel weisen zum Teil Studentenlieder, häufiger die alten deutschen Reigen auf. Der erste geradtaktige Teil, der Aufgesang, war wohl ein blosses Schreiten l r l r, während beim zweiten Teile, dem Abgesang, etwa in der Weise gehüpft wurde, wie wir es noch im Ringel-Reihen der Kinder sehen können.

Engel[32]) sagt über die geraden und ungeraden Taktarten in den Volksliedern der verschiedenen Völker: Unter Völkern oder Volksstämmen von dem niedrigsten Bildungsstand scheint der $^2/_4$ ($^4/_8$) Takt häufiger als der $^3/_4$ ($^3/_8$) Takt zu sein. Von hundert sind im $^2/_4$ Takt in Ungarn 90, in Serbien 90 u. s. w. „Auf den $^3/_4$ Takt kommen in Spanien von hundert 90, in den deutschen Provinzen Österreichs 85,

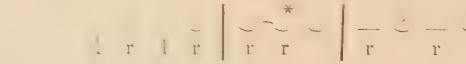
(Böhme I Kap. VII u. VIII) und aus bildlichen Darstellungen genugsam bekannten Tempo jener Reigen und Springtänze gewiss entspricht.

[32]) Engel. An introduction to the study of national music. London 1866. S. 83 f. — Ich entnehme diese Notiz der Leipziger Diss. von M. Benecke, ord. Lehrer am Friedrichs Werderschen Gymnasium zu Berlin: Von Takt in Tanz, Gesang und Dichtung. Bielef. 1891. S. 48. — Siehe unten S. 52.

in Polen 80 . . . .“ Abgesehen davon, dass der Bildungsstand eines Volkes kaum in Zusammenhang zu bringen ist mit der Taktart seiner Lieder — man beachte das enorme Übergewicht, das z. B. Spanien vor Ungarn hätte — verschieben sich die Verhältnisse jedenfalls sehr zu Gunsten des geraden Taktes, wenn wir den einzelnen $^3_4$-Takt nicht als selbständigen Takt auffassen, sondern nur als dreiteiliges Glied eines grössern, stets geradtaktigen Ganzen.

Was die Melodien der echten, alten Volkslieder betrifft, so ist zu bemerken, dass es gewisse Tonfolgen, melodische Sätzchen gibt, die jeweilen einer ganzen Anzahl von Volks- und Kinderliedern zu Grunde liegen. Böhme hat für das deutsche einige solcher „Urmelodien“ mit den dazu gehörenden Liedern in seinem altdeutschen Liederbuch zusammengestellt. — Heuslers Ansicht a. a. o. S. 43: „Die heutigen Volksweisen sind ja alle jungen Ursprungs“ ist doch nur teilweise richtig.

Wir haben in unsern Ausführungen über den Rhythmus die körperlichen Bewegungen, das Schreiten, Tanzen mit dem einfachen, gleichmässigen Rhythmus der ursprünglichen, volkstümlichen Poesie in Verbindung gebracht. Den komplizierten Metren einer entwickelten Dichtkunst Schritte unterzulegen, scheint mir zum mindesten unnötig; ich kann deshalb der Darstellung von M. Benecke (siehe Anm. 32) nicht folgen, der für die beinahe in jeder Zeile wechselnden silbenzählenden Metra der indischen Poesie Schrittschemata aufstellt, z. B. für Zeilen der Jagatî Strophe (a. a. o. S. 72):



Oder (S. 73):

wobei ⏜ wieder Hüpfschritt, ⏑ ⏑ Trittwechsel bedeutet.

* ⏜ = Hüpfschritt rechts.

Die praktische Ausführung eines solchen getanzten Gedichtes — besonders durch einen Chor — musste nicht wenig Schwierigkeiten bieten. Und dann glaube ich überhaupt, dass für diese indische silbenzählende Metrik, welcher so durchaus der wuchtige, markige Schritt des Germanischen z. B. fehlt,[33]) Scherers Ansicht von der Verbindung von Poesie und Tanz nur sehr bedingt anzuwenden ist. Benecke sagt übrigens (a. a. o. S. 24), er habe Scherers metrische Äusserungen erst *nach* Vollendung des betreffenden Teiles seiner Arbeit kennen gelernt.

§ 3. Die zwei rhythmischen Strömungen der Poesie.

Der Zwang zu einer rhythmischen Gliederung der körperlichen Bewegungen wie der gesteigerten Sprache liegt, wie wir gesehen haben, im chorus. Fällt dieser Zwang weg, wird die Chorpoesie wieder Einzelpoesie, so lockert sich auch der — der Sprache eigentlich ganz fremde Rhythmus, geht sogar, als nur sekundäres Element der Poesie, oft ganz (in der sogen. poetischen Prosa), oft bis auf Reste am Schlusse der poetischen Sätze verloren;[34]) das sprachliche Prinzip sucht sein natürliches Vorrecht vor dem metrischen zu behaupten.

Dass bei der Einzelpoesie, resp. deren Vortrag physische Ursachen, Verteilung des Atems z. B., und die mehr hervortretende Individualität des Vortragenden, bei entwickeltem

---

[33]) Es ist auffallend, dass das Tanzen der asiatischen Völker im allgemeinen weniger ein Tanzen der Füsse, die oft ganz unbewegt bleiben, als ein Bewegen der Arme und Hände, ein Zittern der Finger, Wiegen des Oberkörpers u. s. w. ist.

[34]) Hiezu scheinen mir die bekannten altindischen Tiraden mit ihren rhythmischen Schlussworten zu gehören; ich möchte wenigstens glauben, dass diese nicht die *erste* Form eines Rhythmus sind, sondern schon eine einzelpoetische Entartung des ältern, im chorischen Refrain geschaffenen Rhythmus.

Kunstgefühl auch ästhetische Gründe den strengen Rhythmus eines Liedes, Gedichtes schwächen, können wir täglich beobachten.

Streng rhythmisch gegliedert, „taktierend," ist anderseits stets und überall noch die chorische Poesie; bei uns also z. B. Marsch- und Tanzlieder, Kinderreime, im Chor gesungene Volkslieder u. s. w. Je ursprünglicher, volkstümlicher die Poesie, desto ausgesprochener der Rhythmus.

Wir unterscheiden deshalb in Bezug auf den Rhythmus zwei Hauptarten, Strömungen der Poesie: eine chorische Poesie, die strenger Rhythmus, Überwiegen des Metrischen kennzeichnet, und eine Einzelpoesie, deren Kennzeichen freier Rhythmus, Überwiegen des Sprachlichen ist.

Diese beiden Strömungen der Poesie hat Stolte[35]) als musikalische und deklamatorische, Sievers[36]) als Gesang und Rezitation unterschieden. Doch wurde Einzelpoesie, in frühester Zeit wie alle Poesie eine Art Singen, auch später gewiss sehr oft gesungen; anderseits ist auch ein chorisches Rezitieren, ähnlich unserm chorischen Beten bei Prozessionen, nicht ausgeschlossen. Das wirklich Unterscheidende liegt, wie Möller (Zur ahd. All. S. 146) bemerkt, im Takt des Vortrags.

Parallel zu diesem strengen und freien Rhythmus sind als weitere formale Kennzeichen der beiden Poesieströmungen strophisch und stichisch anzusetzen — im allgemeinen wenigstens; die beiden Poesiearten haben sich, besonders in einer entwickelten Dichtkunst, stark beeinflusst, so z. B. im nordischen.

Rhythmisch freiere Poesie dürfen wir neben der ältern streng taktierenden Poesie schon sehr früh annehmen; ihr Ge-

---

[35]) Stolte. Metrische Studien über das deutsche Volkslied. Crefeld 1883.

[36]) U. a. in Pauls Grundriss II S. 865.

biet ist der Einzelvortrag, der sich bereits in alter Zeit neben dem Chore finden musste.[37]) Jedenfalls aber können wir sie für eine Epoche als existierend voraussetzen, in welche die Entstehung der Langzeile und des Alliterationsverses fällt. Scherer (Z. G. d. d. Spr. 609) sagt darüber: „Die Unregelmässigkeit“ (was wir rhythmische Freiheit, Überwiegen des Sprachlichen nennen) „ist am stärksten in der fortlaufenden Langzeile: diese gehört dem Epos, sie gehört dem epischen Dichter, der allein, selbstherrlich, über Sprache und Metrum mächtig, seinem Publikum gegenübersteht und nicht durch die Störungen des Rhythmus eine tanzende Menge in Verwirrung setzt. Er vertritt gewissermassen das Rezitativ gegenüber rhythmisch geregeltem Gesange. Er verdankt seine Existenz den Fürstenhöfen der Völkerwanderung.“

Ich glaube kaum, dass sich der ganze Verhalt besser darstellen liesse.

In schroffstem Gegensatze zu dieser Ansicht stehen allerdings neuere Metriker, z. B. Möller und Heusler. Heusler (a. a. o. S. 30) glaubt, „dass die rhythmisch laxe, gestaltenwechselnde Vortragsweise etwas spezifisch modernes ist.“ Für die viele wohlbezeugte,[38]) uns aber nicht erhaltene altgermanische Chorpoesie ist meiner Ansicht nach durchaus strenger, und zwar, wie Möller es ausführt, vierteiliger Takt, wohl auch strophische Gliederung anzunehmen; aber bei solch ausgesprochenen epischen Einzelpoesien, wie z. B. beim Hildebrandslied *strengen* Takt und Strophen durchzuführen, scheint mir unmöglich. Möllers Versuch, das Hl. strophisch zu gliedern, misslang; sein rhythmisches Schema für den Halbvers: zwei dipodische $^4/_4$ Takte, führte ihn zu durchaus unsprachgemässen

[37]) U. a. in Pauls Grundriss II. S. 864. [38]) Müllenhoff. De antiquissima Germanorum poesi chorica. Kiel 1847.

Dehnungen und Pausen von einem halben Takte mitten in einem Worte einerseits, und -- in Folge der mehrsilbigen Auftakte — zu übermässigen Beschleunigungen anderseits. Was übrigens am störendsten bei Möller auffällt, ist der Widerspruch zwischen seiner Theorie und der von ihm selbst (S. 167 ff) dargestellten Praxis.[39] Er gibt eine Metrik, Typen des *gesprochenen, gesagten* Verses, während er doch für die in Frage kommende Zeit nur eine *gesungene* Poesie annimmt, überhaupt auf den Gesang und die begleitende Massenbewegung seine ganze Begründung eines taktmässig gegliederten Verses aufbaut (s. S. 115; 150 ff.).

Möllers entschiedenster Gegner in dieser Frage ist Sievers,[40] der für den Alliterationshalbvers freien Rhythmuswechsel behauptet; sein Fünftypensystem umfasst etwa 30 verschiedene Formen, deren einziges rhythmisches Prinzip die Hervorhebung je zweier, der Stabwörter ist.

Das Richtige liegt wohl auch hier in der Mitte, zwischen Möllers strengen dipodischen $^4_4$ Takten und Sievers so wenig geregelter Mannigfaltigkeit[41]).

Das Sprachliche scheint im A. V. das Metrische zu überwiegen; sein ganzes Prinzip, schon die Alliteration selbst, zeigt die Bedeutung des Sprachlichen; die stabreimenden Wörter wurden durch *Sprach*gesetze, den Wort- und Satzaccent bestimmt. Man vergleiche dagegen rein metrische Bezeichnungen wie Hexameter, endecasillabo u. a.

Ich bin etwas ausführlicher auf den Alliterationsvers eingegangen, weil er oft, so auch von Hildebrand[42]) und be-

[39]) Heusler im Litteraturbl. f. g. u. rom. Phil. 1890 no. 3.

[40]) Altgerm. Metrik. Halle 1893. — P. B. B. X; XII; XIII. Grundriss II. S. 861 ff.

[41]) Kögel, Gesch. d. d. L. Strassb. 1894. I. S. 288m—316.

[42]) A. a. o. S. 197.

sonders von Heusler in direkten metrischen Zusammenhang mit unsern heutigen taktierenden Kinder- und Volksreimen gesetzt wird, eine Ansicht, die wir schon dadurch ausschliessen, dass wir den Alliterationsvers als rhythmisch freier und untaktierend annehmen, während unsere Volks- und Kinderreime streng taktierend und dipodisch sind. Wenn wir ein metrisches Vorbild für diese letztern suchen, so müssen wir auf die rhythmisch strenge, weil mit Schreiten und Tanz verbundene Chorpoesie zurückgehen. Unsere volkstümliche Poesie hat, was ihren Rhythmus betrifft, durchaus die gleichen Voraussetzungen wie die ursprüngliche, altgermanische Poesie, ihre Lieder und Reigen sind — mutatis mutandis — diese alte Chorpoesie selbst, die heutigen Vertreter der nie unterbrochenen streng rhythmischen Poesieströmung.

Ich halte daher auch F. Kauffmanns Ansicht[43]) für unrichtig, der kirchliche sogen. Hymnenvers, der auch vierhebig ist, sei die rhythmische Quelle unseres Kinderverses. Nach Kauffmann müssten also unsere Kinderlieder *vor* den lateinischen Hymnen einen andern, übrigens jetzt gänzlich vorlorenen Rhythmus besessen haben — die Existenz von Kinderliedern vor jener Zeit vorausgesetzt.[44]) Dass der Hymnenvers die Klosterpoesie beeinflusst hat, ist möglich, aber dass nach ihm die Spielliedchen und Reigen des Volkes und der Kinder sich gegliedert haben, ist doch sehr unwahrscheinlich. Die lateinischen Hymnen müssten geradezu Gemeingut des Volkes geworden, in sein Fleisch und Blut übergegangen sein, um eine solche Einwirkung annehmbar zu machen, und dies wird wohl niemand behaupten können. Die Messliturgie, die allein

---

[43]) Zfd. Ph. 25,557 f.

[44]) Vgl. darüber »Das deutsche Kinderspiel im Mittelalter.« Von J. V. Zingerle. Innsbruck 2. Aufl. 1873.

durch ihre Verbreitung und stete Wiederholung einen solchen Einfluss auf das Volk hätte haben können, ist unrhythmisch.[45])

Wenn Kauffmann dann, eigentlich als einzige Begründung seiner Ansicht, hinzufügt: „Auf die weitgreifende Bedeutung der Lateiner gerade auch für die modernen volkstümlichen Gesangsformen ist neuerdings von Tobler in höchst lehrreicher Weise aufmerksam gemacht worden, wie ich der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1891, 444 fgg. entnehme (Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell)", so ist doch zu bemerken, dass Tobler in der genannten Abhandlung, allerdings in höchst lehrreicher Weise, gerade das Gegenteil ausführt, nämlich, kurz gefasst, dass Notkers Sequenzen ihren Ursprung in den Jodeln der Bergbauern haben. Was Kauffmann anführt, ist die Ansicht des Rezensenten der genannten Zeitschrift, Max Seiffert.

A. W. Grube (Ästhetische Vorträge II 117) hat ähnliches wie Seiffert und Kauffmann behauptet: die juwezunge sei aus Missverständnis des lateinischen Kirchengesangs entstanden. Richard M. Meyer in dem öfters zitierten Aufsatze „Über den Refrain" S. 3 bemerkt dazu unbedingt richtig: „Wen haben denn die ältesten Sänger Griechenlands missverstanden? Denn mit vollem Recht vergleicht Otfried Müller (Gesch. der griech. Litt. I 28) den homerischen ἰυγμός dem Juchzen der Schweizerbauern, und wer will da Kirchenmusik heraushören? Wohl aber entsprang diese selbst zum Teil solchen Refrains wie dem Halleluja."

[45]) Wir finden auch wirklich bei der katholischen Landbevölkerung oft ins obszöne gezogene Nachahmungen, Verballhornisierungen von in der Liturgie besonders hervortretenden Wörtern und Phrasen, so von »libera nos domine« u. a. Häufig sind solche »Übersetzungen« auch im italienischen und im französischen: et cum spiritu tuo — tu n'es qu'un grand nigand. — Alleluja — pendez votre chat etc.

Anhang.

(Texte.)

---

1) 's *i*sch es Meiteli z'Soleth*u*rn,
z'Soleth*u*rn b*i*m Ueli,
's hed gar längi St*i*gelibei
*u*nd Ohre w*i*-n-es Chueli.

2) Suri, suri Oepfelschn*i*tz
*u*nd gæli Rüebli dr*u*nder;
das i n*o* e J*u*mpfere b*i*
das n*i*mmt mi wæhrli W*u*nder.

3) Uesi Muetter Schw*i*geri
hed e länge Hals,
si mag e strecke, w*i* si w*i*ll,
so g's*e*d (sieht) si doch n*i*d all's.

4) Rite, rite, Rössli,
z'Bade štod es Schlössli.
z'R*o*m štod es goldig's Hus,
es luegid drei J*u*ngfraue d'rus:
di *e*ršt sp*i*nnt Side,
die zweut schnętzlet Chride,
di dr*i*tt tued's T*o*r uf
*u*nd lod die heilig S*o*nne-n us.

Es stød es Büebli a d'r Wand
und hed es Glöggli i d'r Hand,
und wenn da Büebli schällelet,
fahrid z'Himel alli Engeli.

Über diesen verbreiteten Kinderspruch vgl. Rochholz S. 139—149 und Tobler S. 239—247.

5) Sammichlause Niggeli, (Sankt Niklaus)
chrom-mer au es Ditteli, (Puppe)
nid es chlis und nid es grosses,
eis wo-n i cha i Pumper stosse.

6) Der Lustig und der Liederli
sind bedi mini Brüederli,
sind bedi mini G'vatterlüt,
verspręchid vil und gäm-mer nüd. (geben mir nichts.)

7) Aenige, bænige, dommpete,
Tüfel darf di nümme g'seh,
Spring du drus,
du alti Guggersmus!

8) Tanz, Chindli, tanz,
dini Schüeli sind no ganz,
lo der si nid reue,
der Schuester macht der neue,
tanz, Chindli, tanz.

9) Side das i g'wibet ha,
ha-n-i längi Ziti,
's Bettli voll und 's Wiegli voll,
und niene ha-n-i d'Witi.

10) Rentrez dans la danse,
joli rosier,
faites la révérence,
sautez, dansez, embrassez
celle-là que vous aimez le mieux.

11) Tom he was a piper's son,
he learned to play, when he was young;
but the only tune that he could play,
Was »Over the hills and far away.« etc.

Sammlungen englischer Kinderreime: Favourite rhymes for the nursery. Thomas Nelson and sons, London. — Mit Melodien: The baby's Opera. A book of old rhymes with new dresses by Walter Crane. The music by the earliest masters. London and New-York. George Routledge and sons.

12) Panigaröla, ven abbass, (Leuchtwürmchen)
te darô el pan e latt.
El pan e latt in la caldèra (Kessel)
ven abbass, o panighêra!

Aus Canzoni popolari comasche, raccolte e publicate colle melodie dal Dott. G. B. Bolza. Wiener Sitzungsberichte LIII S. 640.

13) Chalanda Mars, chaland' Avrigl,
lasché las vaschias our d'uuilg. (ovile)

Aus Flugi, die Volkslieder des Engadin. Strassburg 1873 S. 12.

14) La campaneta la ninch ninch,
qui la trova ja la tinch.

Aus F. Liebrecht, Zur Volkskunde. Heilbronn 1879. Catalonische Kinderspiele. S. 392.

15) Anne Bæbeli, läpf d'r Fuess, | Anne Bæbeli, läpf dis Bei
wen i mit der tanze mues. | tanze chan-i nid elęi.

16) Es chonnd e Chatz dure Schärme-n-ab
und hed der Stil g'rad uf;
si stricht a's Muetters Jäppe-n-a
und hätt au gern e Mus.

17) Wenn d'Meitja pfifa und d'Henna chrea,
so sötta ma na den Hals umdreha. Bühler a. a. o. S. 51.

18) Old King Cole was a merry old soul,
and a merry old soul was he:
he called for his pipe, and he called for his bowl,
and he called for his fiddlers three. etc.
Nelson pag. 96. Routledge pag. 56.

19) Tom, Tom, the piper's son,
stole a pig and away did run;
the pig was eat, and Tom was beat,
and Tom ran crying down the street.
Nelson pag. 46. Routledge pag. 39.

20) Gri, gri, ven alla porta,
che toa mader l'è morta,
e to pader l'è in presôn
per ôna grana de fôrmentôn. (fôrmentôn = Buchweizen.)

21) Sû, sû banadet, (sole benedetto)
sorta fora d'ant u sachet, (sachet = Säckchen, Wolken)
cun ina preja d'argent, (preja = Stein, pietra)
pir scaudèe ra povra gent. (scaudèe — scaldare.)
Sû, sû, bel sû,
ra madona ra va pir fiù, (fiori)
a na fa ïn masurin, (Strauss)
da purtèe au so bambin.
Aus Dr. Giuseppe Ferraro, Canti popolari Monferrini. Torino-Firenze 1890, pag. 122.

22) »Moun beou moussu, quand on la ten
fau plumar lo gallino.«
Schluss eines provenz. Volksliedes. Wiener Sitzungsber. LIII S. 691.

23) Joggeli, kasch au rite?
jo, jo, jo!
uf alle bode Site? jo, jo, jo!
hesch im Schimeli Haber g'gæ? (gegeben)
Und im Fixli z'sufe g'gæ? (Füchschen)
Schimeli, Schimeli, tripp, trapp,
Wirf der Joggeli hinde-n-ab. (aus Basel)

24) Verschreckid nid, verschreckid nid,
i chom-ech cho ge z'Hochsig lade:
z'ęsse chönit-er mit ech næ, (nehmen)
z'trinke will ech vo's Here Brunne gæ.

25) Joggeli sott go Bere schüttle,
Bere wend nid falle;
do schickt de Bur es Händeli use,
sell go Joggeli bisse;
Händeli will nid Joggeli bisse,
Joggeli will nid Bere schüttle,
Bere wend nid falle;
do schickt der Bur es Chnebeli use,
sell go Händeli schlage etc.
do schickt der Bur es Fürli use,
sell go Chnebele brönne etc.
do schickt der Bur es Wässerli use,
sell go Fürli lösse etc.
do schickt der Bur es Windli use,
sell go Bäumli schüttle,
do sind die guete guete Berli g'falle.

Über diesen sehr alten Spruch vgl. Rochholz S. 149—156.

26) Din, dan, balan,
qu' y a-t-il parmi ces gens?
C'est l'enfant du grand géant,
que l'on parte baptiser,
dans un grand bassin d'argent.
Le bassin se casss . . . . se,
l'enfant se trépasss . . . . . se,
Cou, cou, cornacou,
corna, corna, cornacou.

Vgl. die Sammlung von französischen Volks- und Kinderreimen von Rolland, bei Maisonneuve et Cie. Paris erschienen, pag. 243.

27) Taffy was a Welshman;
Taffy was a thief;
Taffy came to my house
and stole a piece of beef. etc. Nels pag. 25.

28) E la mama è na sassina,
el mio papa l'è un traditor,

e lui mi conta tute le ore
e non mi lascia mai far l'amor.

Aus A. Wolf, Volkslieder aus Venezien. Wiener Sitzungsb. 46, S. 289.

29) Suri Oepfeli und längi Stil dra —
jede Schmutzgüggel möcht au e Frau ha.

30) Kiltspruch: I loss si grüesse dur e höchi Tanne;
di Zit isch cho zum wibe und zum manne.

Vers 5: I loss si grüesse dur es Chlungeli Fade:
i wött, i chönt scho bi-n-ere sî im Gade.
Tobler a. a. o. I, S. 145.

31) Hanselima het Höseli a
und 's Degeli uf d'r Site;
hed 's Ross verchauft und 's Geld verspilt,
jetz cha-n er nümme rite.

32) Si la mar fuera de tinta
y los cielos de papel
y el ciel de papel doble
no pudiera yo escribirte
no se podria escribir
mi finisimo querer,
lo falsos que son los hombres.
Aus Herrigs Archiv Bd. 24. S. 175.

33) Chomm, mer wend go wandere,
vo einer Stadt zur andere,
und wenn der Keiser König chonnd,
so mached(p)-mer cheris-um.

34) Potz tusig tusig Dege,
der Wind chunt vor em Rege.
Potz Schock Millione Patrone,
der Dodeli chunt se flohne.
Aus Rochholz, S. 323.

35) Gigeli, gigeli, hopsassa.
d'Frau isch Meister [und] nid der Ma.

36) Diddledy, diddledy, dumpty;
the cat ran up the plum tree.
I'll wager a crown, I'll fetch you down;
sing diddledy, diddledy, dumpty. Nelson p. 90.

37) El padre santo de Roma
me dijo que no te amara;
yo le dije: padre mio,
aunque me recondenara!

Aus Herrigs Archiv 24, S. 170
Vgl. die ähnlichen italienischen und französischen Volkslieder.

Se il papa mi donasse tutta Roma
e mi dicesse: lascia andar chi t'ama,
io gli direi di no, sacra corona.

Aus G. Tigri, Canti popolari Toscani. Firenze 1856.

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand' ville,
et qu'il me fallût quitter (var. et qu'il m'eût fallu quitter)
l'amour de ma mie,
Je dirais au roi Henry: (J'aurais dit au roi Henry)
Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, ô gué! J'aime mieux ma mie.

Vgl. Scheffler. Französische Volksdichtung, 2 Bde. Leipzig 84 I, S. 14 f.
Von Molière im Misanthrope Akt I Sc. 2 verwendet.

38) Schlegeli, Schlegeli, *pu*m, *pu*m, *pu*m,
g/b der n*ur* kei Hęller dr*u*m.

39) Vögeli, Vögeli, flüg us,
flüg in en ander Hus.

Spielvers aus Rochholz, S. 450.

40) Pat-a-cake, pat-a-cake, baker's man;
so I will, master, as fast as I can;
pat it, and prick it, and mark it with B,
put it in the oven for Baby and me. Nelson p. 85.

41) Diddle, diddle, dumpling, my son John,
went to bed with his breeches on,
one shoe off and the other shoe on:
diddle, diddle, dumpling, my son John. Nelson p. 34.

42) Heile, heile, Sege,
drei Tag Rege,
drei Tag Schnee,
's tued im liebe Meiteli nümme weh.

43) Mer hend gmeint, mer heied Bettstet und Chasten im Hus,
jez füered mer morn zwo Liche durus!
Schluss einer Ballade. Tobler I S. 117.

44) D' Schuel isch us, 's Rad isch ab,
d'Schölme fahren d'Aaren ab.
Aus Rochholz S. 55.

45) S ist en mâ zWintertûr,
me seitim nu de Tüsi,
em morge lôter dhüener ûs
und zobid wider is hüsli. Unoth 1868 S. 56.

46) O Herr b'hüt üs
Vor Jesuite und Gwandlüs.
Bösi Wyber und falsches Geld
het der Tüfel gsait i d'Welt;
das sy all's Plaggeister;
Hans Roth Zimmermeister.
Aus »Deutsche Inschriften an Haus und Geräth.« 2. Aufl. Berlin 1875. Verlag von W. Hertz.

47) Turn again, Whittington;
Whittington, turn again;
turn again, Whittington,
Lord Mayor of London! Nelson p. 88.

48) Danza en rueda, Rundtanz, bei dem die Arbeiten des Landmannes dargestellt werden. Wiener Sitzungsber. 20.

49) Un petit coq sur un mur
qui picotait du pain dur
picoti, picota,
lève la queue et puis s'en va.

50) Tra, N*i*ggel, tra,
d'Frau schlod d'r Ma; .
si schlod e m*i*t der Ofechr*u*cke,
b*i*s er mues i d'Hose pf*u*pfe,
tra, N*i*ggel, dra.

51) Drümol *u*m's Hüseli *u*me,
Schätzeli, b*i*sch do *i*nne?
Streck mer du di Ch*u*nkle-n-use,
so cha-n-i lehre sp*i*nne.

52) Der schnîder und si geiss
gönd mit enand uf d'reis;
d'geiss nimmt en chiselstâ
und würft em schnîder e loch is bâ
d'geiss macht mä!
Gël, schnîder, jez häts di ggë!
Unoth 1868 S. 200.

53) Ebbêri (Erdbeeren) bêri büschili
ebbêri bêri bluest,
fern hani e schätzili ghâ
hür hani en wuest. Unoth 1868 S. 55.

54) Hans, Hans, hau di nit,
's isch kei Scherer hie,
's ist e Scherer z'Nennigkofe
plätzet sini Lederhose.
Aus Schild a. a. o. S. 47.

55) Trotte, bébé, trotte,
donne-moi ta menotte,
un, deux, trois,
bébé a fait un pas.

56) Rondin, picotin,
la Marie a fait son pain,
pas plus gros que son levain.
P i i i i ! Ringel Reien. Rolland pag. 60.

57) Ron, ron, ron,
petit patapon,
les gendarmes sont sur le pont,
qui pêchent de gros poissons
pour madame de Giraumont
ils font ci, ils font ça. Youp là! Rolland pag. 62.

58) Ding, dong, bell,
Pussy's in the well.
Who put her in?
Little Tommy Thin. etc.
Nelson pag. 84. Routledge pag. 20.

59) Rain, rain, go to Spain
and mind you don't come back again. Nelson pag. 68.

60) Pin, pin, cavalin
sott' el pé del tavolin,
pan poss, pan fresch,
induvini che l'è quest.

61) Li, li, caroli,
est-il long assiz?
Non, non, carolon,
un p'tit pas plus long. Ronde. Rolland pag. 134.

62) 's *i*sch schad, 's *i*sch schad,
's *i*sch schad *u*m d'Ettiswiler,
si hennd, si hennd,
si hennd gar grossi Müler.

63) Eis, zweu, drü,
biggi, bäggi, bü,
biggi bäggi, bereli,
mi Vatter *i*sch es Hereli,

mi Muetter *i*sch e Chüechlifrau,
wenn si hed, so g*i*d (gibt) si mer au etc.

64) Es schnëielet, es bëielet,
es god e chüele W*i*nd;
es frürid alli Stüdeli
*u*nd alli arme Ch*i*nd.

65) Tamburin di Francia,
cosa ch'avì in d'la pancia?
Ajo de' fasciolin.
Tric e trac, tamburin.

66) Cigüeña, cigüeña,
dame un cuarto para leña
y otro para jabon, (Seife)
para lavarte el camison.

Aus F. Wolf. Beiträge zur spanischen Volkspoesie. Wiener Sitzungsber. 31 S. 172.

Ebenda cigüeña, cigüeña,
tu casa te se quema,
tus hijos te se von etc. Man vgl. dazu

Hanneton vole, hanneton vole
au firmament bleu;
ton nid est au feu,
les Turcs avec leur épées
viennent tuer ta couvée,
Hanneton vole.

Marienwürmchen fliege weg,
dein Häuschen brennt, die Kinder schrein
so sehre, wie so sehre etc. D. Kn. W. S. 159 u. 830.

eng. Lady-bird, lady-bird, fly away home!
Thy house is on fire, thy children are gone — etc.
Nelson pag. 40.

67) Zü̆ri, Bern *u*nd Bă̆sel
s*i*nd alli 's Tüfels Fă̆sel.

In der Innerschweiz früher gebrauchter Spottvers gegen die protestantischen Städte Zürich, Bern und Basel. Die Antwort lautete:

Züri, Basel, Bern,
Schäm' di, Luzern.

68) D'Sonne schint,
's Vögeli grint,
es hocket *uf* em Lade.
d'Muetter *isch* go bade, (*uf* Bade)
de Vatter *isch uf* Züri
und chauft der Muetter es Füli,
dass si cha rite
vo Bade *uf* Ricke,
vo Ricke *bis uf* Werthestei
und am Obig *mitenandere* hei.

69) Sing a Song of Sixpence, —
a bag full of rye;
four-and-twenty blackbirds
baked in a pie! . . . . .
The king was in his counting-house,
counting out his money;
the queen was in the parlour,
eating bred and honey. etc.
Nelson pag. 38. Routledge pag. 35.

70) Der W*i*nter wott ch*o*, der Winter wott ch*o*,
d'Bure büetzid d'Häntsche;
mier es paar *und* dier es paar,
w*i*rscht wohl *no* a mi dęnke.

71) Ellerli bellerli rigetira
rigeti rageti bolla. Auszählvers der Kinder.

72) Uesi Chatz het Jungi g'ha,
*i*n-ere-n alte Zeine,
de hättisch selle Götti si
do b*i*sch do n*i*d deheime.

73) Bunaseira, sur patrun
cun ra sura patrun-nha,

summa vnii a pijè licenza
si vurrei ca sun-nhu. etc.

Eierbettellied aus dem Monferrinischen. G. Ferraro a. a. o. p. 123.

74) Quínze són quínzé
quínze, quínze, quínzé,
quínze són quínzé;
quínze, quínze són.
Liebrecht a. a. o. S. 393.

ital. Cónto, cónto quíninicí.
Si quéste nún sò' quínnicí
ritórn' a contá quínnicí,
úna, dúa, tré.
Rivista di letter. popolare I, 174 no. 93.

75) Goosey, goosey gander,
Whither dost thou wander?
Upstairs, downstairs,
and in my lady's chamber etc. Nelson pag. 42.

76) Appizęller Schottebüch,
tanzid bis d'r Bode stübt.

77) Meitschifleisch und Geissefleisch
hed erschaffe der heilig Geist.

78) Ufe g'stige-n und d'Red verchêrt,
abeg'heit und d'Hose verzehrt. Tobler I S. 211.

79) Konstanz lid am Bode-Bodesee,
węr's nid glaubt, cha's sęlber g'seh.

80) Giggis, gaggis, Eiermues,
d'Gens göh barfuess,
barfuess göh si,
hinger'em Ofe stöh si,
hätte si Schueh, so leite si se-n-a,
d'Frau isch Meister und nid der Ma.
Der Ma schlot uff d'Trumme,
d'Frau gumpet umme. Schild a. a. o. S. 28.

81) Anni, Pfanni, Chesselboge,
[hed] s*i*be Johr am L*ä*lli g'soge.

82) Handy-Spandy, Jack-a-dandy,
loves plum-cake and sugar-candy etc. Nelson pag. 71.

83) La causó qui treta l'ha
la causó qui l'ha dictada,
es un fadri fuseller
servidor del rey d'España.
Schluss einer Volksromanze Wiener Sitzber. 20 S. 47.

84) Wart n*u*r, Bæbeli, wart n*u*r, Bæbeli,
wart, i krieg di scho bim Schnæbeli etc.

Nicht in reinem Dialekte.

85) Chan i nit gar ordeli tänzele,
Chan i nit gar ordeli tue?
Han i nit gar ordligi Schüeli a
Und gar ordligi Ringgli dra?
Mini Ringgli, mini Schueh —
Chani i nit gar ordeli tue?
Tobler I S. 156 f.

86) Mi Vater seit, i sig es Vögeli;
und wenn i echterst grösser bi,
was bin i, bin i dä?
i denk es wird en Vogel us mir gäh.
Rochholz S. 306.

87) Luegid n*i*d *u*me, der Plumpsack god *u*me
Spielvers; bremischer Kinderreim beim Spiel mit dem »Tagel«:

Kiak di nig um — De Vos geit herum.

Aus Kinder- und Ammenreime in plattdeutscher Mundart. Bremen 1836.

88) Gang mer n*i*d gäng (immer) d*u*r mis Mätteli,
gang mer n*i*d gäng d*u*r mis Gras,
gang mer n*i*d gäng z*u* mim Schätzeli,
oder i pr*ü*gle di ab.

89) Drei Rose-n im Garte, drei Tanne-n im Wald,
lieb's Liseli mues warte, 'sChristchindli chonnd bald.

90) Bin-e Wittfrau, bin-e Wittfrau, scho meh as acht Tag,
wele will mi, wele will mi, bin immer barad.

91) Waldbrueder im Hüttli hed's Stübeli g'wüscht,
hed's Beseli lo falle und 's Jümpferli g'schmützt.

92) Es nussbäumigs Redli, e möschigi Zwing',
Bim Schätzeli bin i g'läge, es isch e kei Süng.
Schild a. a. O. S. 43.

93) Dert hinnde, bi der Linde, wo der Gugger schön singt,
dert tanzet e Kappetschiner, bis em d'Chutte verspringt.

94) Nigel nagel neue Mehlsack, und nigel nagel neu g'flickt;
nigel nagel neu's Loch drinn, dass 's Mehl nid verstickt.

95) d'Jude sind cho mit Chnüttel und Stecke,
hend welle de Heiland fo;
si verwütschid de Sam Peter bim Chittelfecke,
di andere springid dervo.

96) Heubereli g'wünne und d'Stude lo sto,
d'Meitschi ufhenke und d'Buebe lo go.

97) Drei e so Buebe stoss i in Hosesack,
Drei e so Buebe stoss i in Sack,
wenn se net zfride sind, stoss i no siebe Chind (Mädchen)
zu den drei Buebe zum Schnupftabak. Rochholz S. 324.

98) Schabab isch mer gwachse de Garte voll;
I han en nid pflanzet, er will mer sust wol.
Tobler I S. 217.

99) Ich und du — und 's Here Su
und 's Müllers Stier — sind üsere vier.

Feiner im franz.: Moi, toi et le roi — nous faisons trois. —

Habermark — macht d'Buebe starch. —
Je elter, je chrümmer — je grösser, je dümmer. —
Merzestaub — bringt Gras und Laub. —

100) Giggeri-güh: — z'Morgen am drü.
z'Morge am vieri, — laufet alli Thierli,
d'Herre in Rath, — d'Frauen i's Bad,
d'Bueben in Kath. — d'Maidli a's Spinnrad.
d'Bueben i d'Schuel, — d'Maidli au Näistuel.
Rochholz S. 187.

101) I weusch der e ruehsami Nacht,
vo Rosen es Dach,
vo Maien es Nest,
i wött, dass d'es Engeli au dinn hättst. Rochholz S. 188.

102) Wo bin i d'r lieb?
Im Herzeli dinne,
Es Rigeli dra,
'ass es nümme-n use cha. Tobler I S. 209.

103) Eins, zwei, drei, — du bist frei,
vier, fünf, sechs, — du bist nix,
sieben, acht, neun, — du musst es sein. Auszählvers.

Wenn eine hüratet und fehlt
So ist er gstrieglet und gstrält;
Wenn eine zwen Schätzli will ha,
So mues er mit Lügen umga. Tobler I S. 218.

104) »Muetter, si sägid eister, mer heigid Lüs.«
»Was god's di Andere-n a?! Si bissid üs!«

105) I früre das i zittere,
sure Wi /sch bittere;
Schätzeli, schlüf der Wermi no,
'sZittere wird der scho vergo.

106) Annebäbeli, Ditteli,
wo bist diese Winter gsi?
hinterm Hus im Gärtli, etc. Rochholz S. 185.

107) Verzeih uns Gott all unsre Sünd,
die wir dies Jahr begangen händ.
Schluss eines Gebetes. Tobler I S. 200.

108) Nina, Maiteli, schlof;
ibers Johr isch's Maiteli gross;
ibers Johr ka 'sMaiteli laufe,
wend em scheni Schieli kaufe,
scheni Schieli, Schnälleli dra,
dass das Maiteli laufe ka. (aus Basel).

109) Uf em Bergli tued es schneije,
und im Bode-n isch es kalt;
Ja, mier fahre-n abe i Bode,
ja, mier fahre-n ab der Alp.
Berglied aus Flüeli.
vgl. Tobler I S. 143.

110) vgl. 94: Nigel nagel neu's Hüseli,
nigel nagel neu's Dach,
nigel nagel neu's Schätzeli,
dem alte guet Nacht!

111) Uesi Magd heisst Ite,
's isch ere niene recht,
si stellt de Bese-n uf d'Site
und gaugglet (schäckert) mit em Chnecht.

112) 's Hüeneli uf der Stege
und 's Güggeli uf em Mist —
's cha mer's niemer sæge,
wo mis Schätzeli isch.

113) Wen i 's Here Buseli wær,
so wett i lehre muse,
gieng z'Obig spot i's Chämmerli
und am Morge schier nid use.

114) Schibe, schibe der Rai ab,
der Chuchipfanne 's Bei ab,
dem Ankehafe de Boden ûs,
ietz ist die alt Fasnacht us. Rochholz S. 190.

115) Hou der chatz de schwanz ab,
houeren nu nit ganz ab;
lonere nonen stumpe stû,
dassi châ uf dchilbi gû! Unoth 1868 S 53 f.

116) Schlof, Chíndli, schlof,
dí Muetter hüetet d'Schof,
es schwarzes und es wisses,
si tüend enandere bisse,
schlof, Chíndli, schlof.

117) Der feter Frík, der feter Frík
der heter tume 'prochche;
jets mues er mít, jets mues er mít,
jets mues er mítsum tokter.
In vereinfachter Transskription aus Winteler a. a. o. S. 216.

118) Mi Vatter ísch e brave Ma
leid d'Sonntighose-n am Werchtig a.

Mi Muetter ísch e Schwizeri,
si hed de Stal voll Gítzeli, etc.

119) Chrût und Räba — ist mîs Läba,
Milch und Wîssbrod — dăr bittăr Tod.
Bühler a. a. o. S. 118.

120) Schluss einer sogen. Kinderpredigt Rochholz S. 309:
Chátzeschínder sínd viel z'Bérn;
Búebe esset álle lind's Brôd gern-gérn.
Das Reimwort »gern«, das in Senkung stehen würde, wird wiederholt und bildet dann die vierte Hebung.

121) Es nachtet under de Bänke,
die Meitli fahnd a denke,
si heigid na kei Garn.

Es chund e Hund
und bringt es Pfund:
wind a, wind a, wind a. Tobler II 227.

122) Hinnder-em hus umb forem hus
heter guker hochset,
alli tierli wo swenntsli heid
chennd a ts-gukers hochset.
Winteler a. a. o. S. 216.

123) Eis zwei drei
alt ischt nit neu
neu ischt nit alt
warm isch nit kalt
Kalt isch nit warm
rych isch nit arm u. s. w.
Brenner a. a. o. S. 68 f.

124) 1. 's isch eben e Mönsch uf Erde — Simeliberg!
— und d's Vreneli ab em Guggisberg
und d's Simes Hans Joggeli enet dem Berg —
's isch eben e Mönsch uf Erde,
dass i möcht bi-n-im si.

2. U ma-n-er mir nit werde — Simeliberg!
— und d's Vreneli etc. — und d's Simes Hans etc.
u man-er mir nit werde, — vor Chummer stirbe-n i etc.

125) Der g'schid Vatter und si's hürotslustig Meitschi.

Tochter: Ach, Muetter, i sett es Ding ha,
Fideregunggänselifigilulimajaja,
ach, wen i nur das Ding au hätt,
es isch so flingg und dondersnett,
das Ding, das Ding, das Ding, das Ding,
das Ding, das Ding, das Ding.

Mutter: Settst öppe-n es paar Schüeli ha?
Fidere . . . . .

Tochter: Nei, Muetter, nei! bisch gar e närr'schi Muetter,
de chañsch es nid errote,
was für es Ding es Ding, es Ding,
was für es Ding, es Ding.

Mutter: Settst öppe neui Strumpfbändi ha?
Fidere . . . . .

Tochter: Nei, Muetter, nei! etc.

Mutter: Settst öppe-n e neu's Kulisseli ha
neui Biñdbändeli u. s. w.

Tochter: Nei, Muetter, nei! etc.

Vater: Settst öppe-n e Ma ha?
Fidere . . . . .

Tochter: Bisch gar e g'schide-n-Aetti,
du hesch es jetz errote,
was für es Ding u. s. w.

126) I wett, das i deheime wær
und aller Węlt Trost entbehr;
ich mein deheim im Himmelrich,
wo ich Gott schaute ebiglich.
Wohlauf, mein Seel, kommst du dar,
so wartet dier der Engel Schaar.
Dort ist Leben ohne Tod
und ganzi Freude ohne Not;
do isch Gesundheit ohne Weh
und währet hüt und immer meh;
do sind tusend Johr wie hüt,
und ist au kei Verdriessen nit.
Wohluf, mis Herz und all min Muet
und suech das Guet ob allem Guet.

In dieser nicht rein dialektischen Form noch in Kriens bei Luzern bekannt.

Vgl. Muspilli Vers 13, 14, 15.

die pringent sia sâr ûf in himilo rîhi:
dâr ist lîp âno tôd, lioht âno finstrî,
selida âno sorgûn, dâr nist siuh neoman.

und Otfried I 182: uuir únsih ouch birúachen inti eigan lánt suachen.
. . . . . Thaz lánt thaz heizit páradis . . . . . .

18,9 Thar ist líb ana tód, líoht ana finstri,
éngilichaz kúnni ioh éuuinigo uuúnni . . . . .

18,45 So thú thera héimuuisti niúzist mit gilústi,
so bistu góte liober, nintratist scádon niamer.

Als Beispiel vierhebiger Volkspoesie seien noch angeführt:

czechisch: Kóleda kòleda Štépanè, Kola, chora, Reigen.
có to nèses ré dzbanè?
nésu nèsu Kóledù,
upádl jsùn s ni ná ledù,
psí se nà mě sbêhlì,
kóledu mì snědlì.

Text und Accentuierung aus Usener, Altgriech. Versbau.
Bonn 87. S. 69.

neugriechisch: *Ἐπιμύλιος ᾠδή.*

ἄλεσε, μὺλο μ', ἄλεθον.
βγάλλε τ' ἀλεῦρί σού ψιλό,
νὰ φᾶς κ' ἐού νὰ φάου κ' ἐγώ,
νὰ φᾶσι, γῶροφύλακοί,
κὴ ὁ 'νώματάρχης τό σκυλί,
ποῦ κάθεται στὴν ἀγκωνή.

Emile Legrand. Recueil de Chansons populaires Grecques. p. 246.
Paris 1874 Maisonneuve et Cie.

127) Wen i emol es Chälbli ha
so weis i was i tue,
i legg em de-n es Tricheli a
und (ump-) verchauf es für e Chue.

128) Marili, Marili,
gęll, hättisch gern e Ma?
jo frili, jo frili!
de muesch de eine ha.

129) Heie pute Wiegeli,
*u*f em Dach s*i*nd Ziegeli,
*u*f em Dach s*i*nd Sch*i*ndeli,
b'hüet (p) mer Gott (p) mis Ch*i*ndeli.

130) Chli Tüfel, gr*o*ss Tüfel,
s*i*g Tüfel, węr well,
es br*i*ngt mi b*i*m Tüfel
kei Tüfel i d'Hell.

131) Tamburmęj*o*r,
n*i*mm 's Chätzli b*i*m Ohr,
und 's Händli b*i*m Schwanz,
mach m*i*t em e Tanz.

Herrn Stadtschreiber A. Schürmann und Herrn Altlehrer E. Röthelin in Luzern, sowie den Herren Grossrat J. Schnyder und M. Schnyder in Kriens ist der Verfasser für ihre freundliche Hilfe beim Sammeln der Texte zu grossem Danke verpflichtet.

Verzeichnis der Texte.

	Text.
Ach, Muetter i sett es D*i*ng ha	125
ænige bænige Dompete . .	7
Annebæbeli	106
Anne Bæbeli	15
Anni Pfanni	81
Appizęller	76
b*i*n e W*i*ttfrau	90
bunaseira, sur patrun . . .	73
chalanda Mars	13
chan i nit gar ordeli tänzele	85
chli Tüfel	130
chomm, mer wend	33
Chrût und Räba	119
cigüeña	66
der feter Fr*i*k	117
der L*u*stig *u*nd der Liederli	6
dert h*i*̃nde, b*i* der L*i*̃nde .	93
der W*i*nter wott ch*o* . . .	70
de schnîder und si geiss . .	52
diddle, diddle, dumpling . .	41
diddledy, diddledy	36
din, dan, balan	26
ding, dong, bell	58
d'J*u*de sind ch*o*	95
drei e s*o* Buebe	97
drei R*o*se-n *i*m Garte . .	89
drümol *u*m's Hüseli *u*me .	51
d'Schuel isch us	44
d'S*o*nne schint	68
ebbêri bêri	53
eins, zwei, drei	103
eis, zwei, drei	123
eis, zweu, drü	63
e la mama è na ssassina .	28
ellerli bellerli	71
el padre santo de Roma . .	37
es ch*o*nnd e Chatz	16
es nachtet	121
es nussbäumigs Redli . . .	92
es schneielet	64
gang mer n*i*d gäng . . .	88
gigeli, gigeli	35
giggeri-güh	100
giggis gaggis Eiermues . .	80
goosey, goosey gander . .	75

	Text.
gri, gri, ven alla porta . .	20
Hanselima	31
Hans, Hans, hau di nit . .	54
heie pute	129
heile, heile, Sege	42
Heubereli g'wünne	96
hinnder-em hus	122
hou der chatz	115
ich und du	99
i früre das i zittere . . .	105
i loss si grüesse	30
i wett, das i deheime wær .	126
i weüsch dere ruehsami Nacht	101
Joggeli kasch au rite? . .	23
Joggeli sott go Bere schättle	25
Konstanz lid	79
la campaneta	14
li, li, caroli	16
Marili, Marili	128
Meitschifleisch	77
mi Vatter isch	118
mi Vater seit	86
Muetter si sägid	104
nigel nagel neue Mehlsack .	94
nigel nagel neu's Hüseli . .	110
Nina, Maiteli, schlof . . .	108
O Herr, b'hüt üs	46
old king Cole	18
panígaröla, ven abbass . .	12
pat-a-cake	40
pin, pin, cavalin	60
potz tusig tusig Dege . . .	34
quinze son quinze	74
rain, rain	59
rentrez dans la danse . .	10
rite, rite Rössli	4
rondin, picotin	56
ron, ron, ron	57
Sammichlause Niggeli . . .	5
Schabab ist mer g'wachse .	98
Schibe, schibe de Rai ab .	114
Schlegeli, Schlegeli . . .	38
schlof, Chindli, schlof . . .	116
se il papa mi donasse . .	37
's Hüeneli uf der Stege . .	112
side das i g'wibet ha . . .	9
si la mar fuera de tinta . .	32
si le roi m'avait donné . .	37
sing a song af sixpence . .	69
's isch eben e Mönsch . .	124
's isch es Meiteli z'Soleturn	1
's isch schad	62
's ist en mâ z'Wintertûr . .	45
suri Oepfeli	29
suri, suri Oepfelschnitz . .	2
sû, sû banadet	21
Taffy was a Welshman . .	27
tamburin di Francia . . .	65
Tambourmejor	131
tanz, Chindli, tanz	8
Tom he was a piper's son .	11
Tom, Tom, the piper's son .	19
tra, Niggel, tra	50

	Text.
trotte bébé, trotte	55
üsi Chatz hed Jungi g'ha .	72
üsi Magd heisst Ite . . .	111
üsi Muetter Schwigeri . .	3
ufe g'stigen	78
ufem Bergli	109
un petit coq sur un mur .	49
verschreckid nid	24
Vögeli, Vögeli	38
Waldbrueder im Hüttli . .	91
wart nur Bæbeli	84
wen i emol	127
wen i 's Here	113
wenn d'Meitja pfifa	17
wenn eine hüratet	103
wo bin i d'r lieb?	102
Züri, Bern und Basel . . .	67